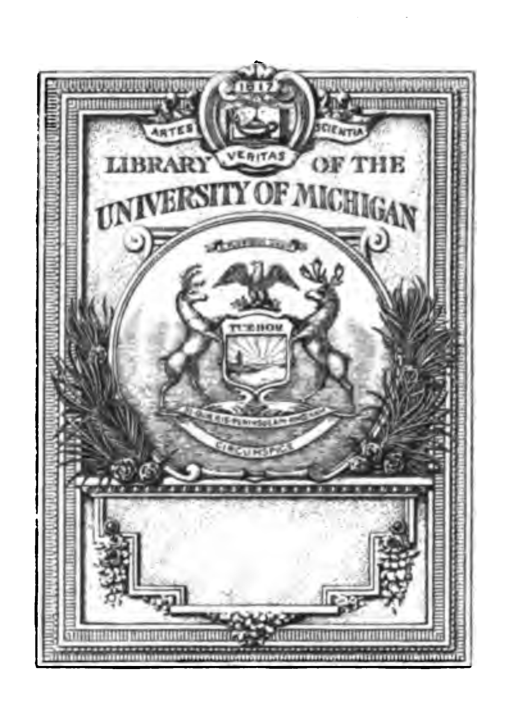
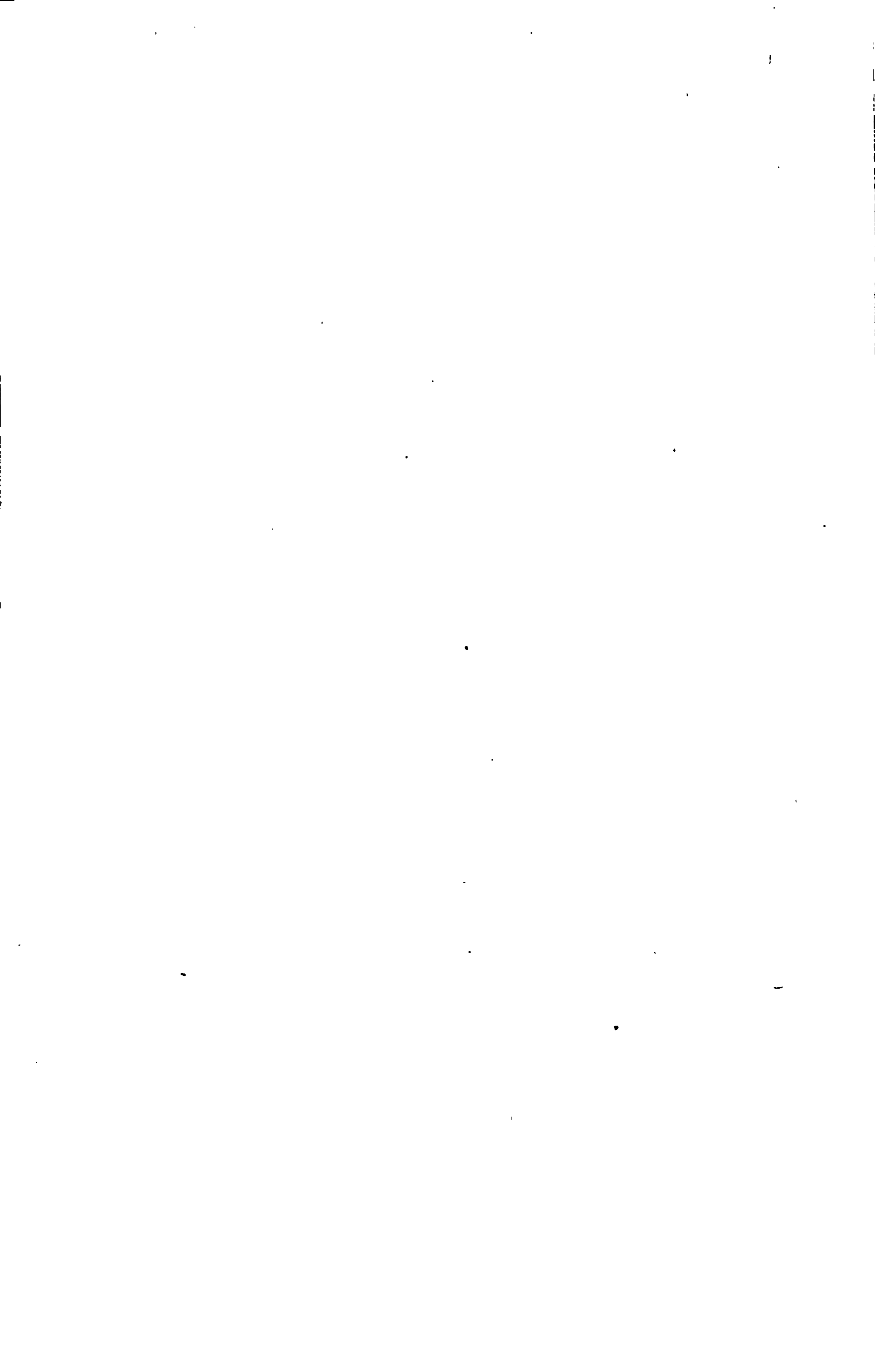
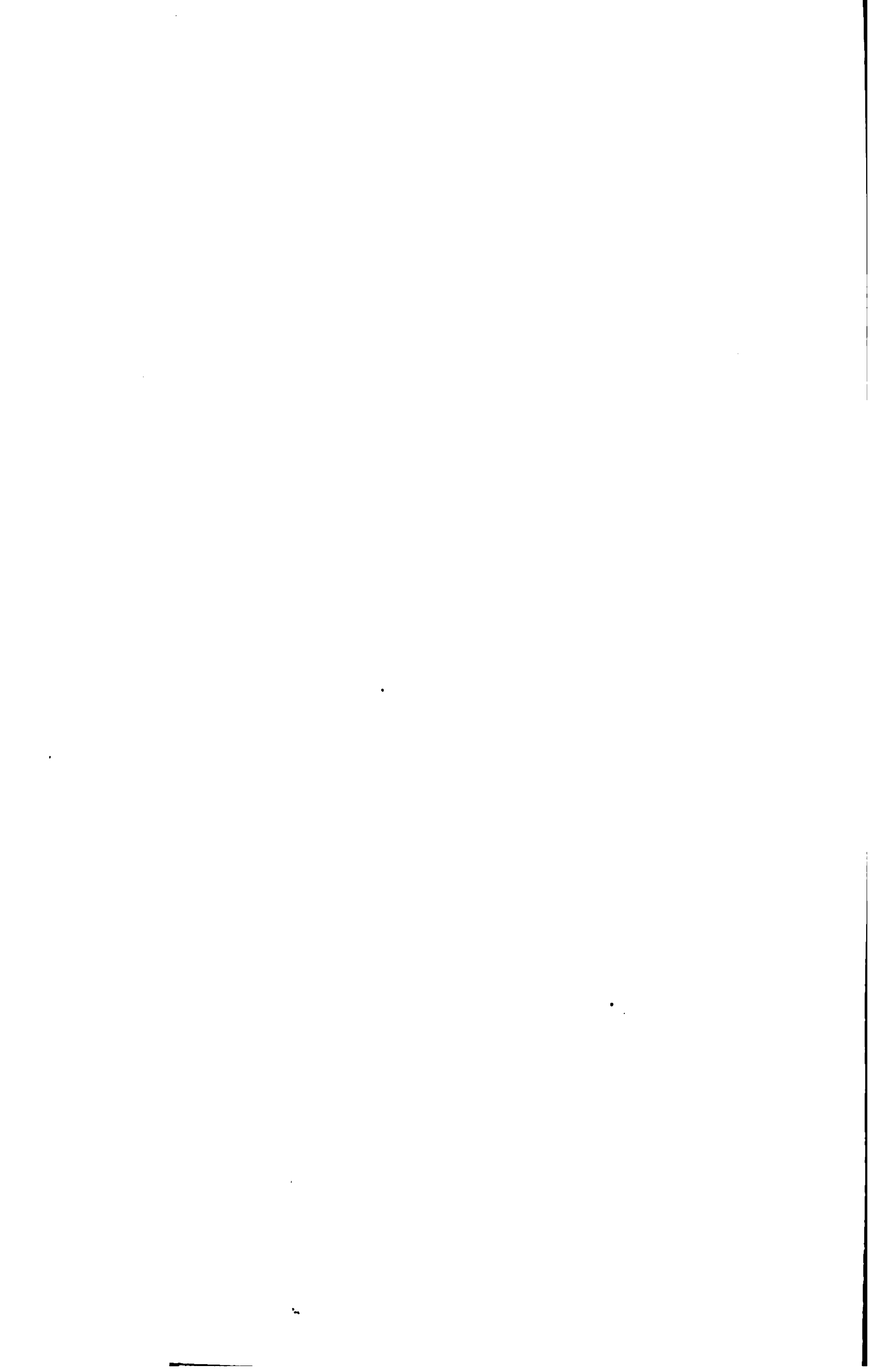



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE









Das jüngste Deutschland

Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte

Dargestellt von

Adalbert von Hanstein

Dr. phil., Professor an der Königl. Technischen Hochschule zu Hannover

Mit 113 Schriftstellerbildnissen

Buchschmuck von Emil Büchner

Dritter, unveränderter Abdruck (8.—10. Tausend)

Leipzig 1905

R. Voigtländer's Verlag

E. B.



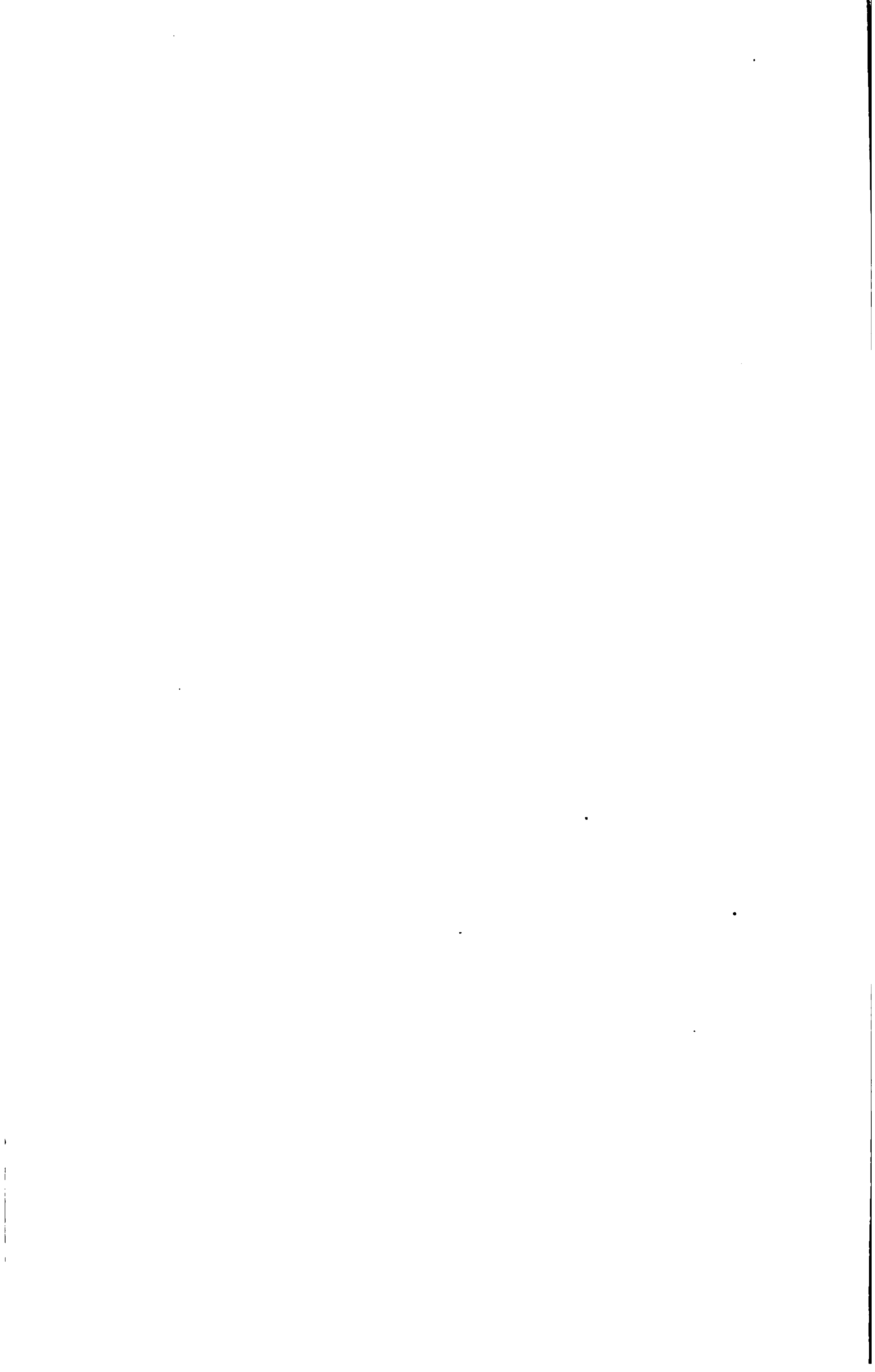
Frau

Hulda Lachmann

in freundschaftlicher Verehrung

zugeeignet







Vorwort.

„Das jüngste Deutschland" — dieser Name hat sich in den letzten Jahren einigermaßen eingebürgert als zusammenfassende Bezeichnung für die literarische Bewegung, die etwa im Anfange der achtziger Jahre mit dem ersten Auftreten einer neuen Generation begann und bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine stürmische und sehr wechselvolle Entwicklung durchgemacht hat. Als ich daran ging, diese Bewegung zu schildern, nahm ich mir daher vor allem den Gedanken zur Richtschnur, daß ich eine wirklich geschichtliche Darstellung geben wollte.

Es ist ja leider heute noch ein weitverbreiteter Irrtum, daß die Geschichte der Literatur eines Zeitraums dadurch könne zur Darstellung gebracht werden, daß man die Vertreter derselben in Einzelschilderungen aneinanderreiht und damit gewissermaßen eine Sammlung von kleinen Biographien bietet. Geradezu unerträglich aber wird der Mißbrauch des Wortes „Literaturgeschichte" für ein solches Buch, wenn es in dem Streben nach Kürze einfach zu der Form eines Schriftstellerverzeichnisses herabsinkt und sich dann obendrein von einem kurzen Lexikon noch dadurch höchst unvorteilhaft unterscheidet, daß es — anstelle der dort üblichen rein sachlichen Angaben — kurze, gänzlich unbewiesene und für den Leser meist völlig unkontrollierbare Urteile in Form von meist absichtlich recht „knorrigen", d. h. plumpen Schlagworten gibt. — Welcher Historiker würde wohl einen Abschnitt der Kriegsgeschichte so darstellen, daß er die Biographien der einzelnen Heerführer, Offiziere und Gefolgschaften lose aneinanderreihte, anstatt von Schlacht zu Schlacht fortschreitend, die zusammenwirkende Tätigkeit der gesamten Mannschaften zur lebendigen Anschauung zu bringen.

Dieser Vergleich liegt um so näher für den Abschnitt, den meine Darstellung sich ausgewählt hat, da in diesem Zeitraum die jungen Schriftsteller sich mehr wie jemals gegenseitig so stark beeinflußten, daß oft der plötzliche Wechsel in dem Schaffensgang eines Jüngeren oder Älteren überhaupt nur aus den herrschenden Strömungen und Richtungen heraus zu verstehen ist. Ja, die Geschichte der „jüngstdeutschen" Literatur stellt sich, wenn man ihr auf den Grund geht, geradezu dar

als eine Geschichte beständiger Gruppenbildungen, die in immer neu begründeten Vereinen und Zeitschriften sich immer neue Kampfesorgane zu schaffen suchen.

Sollte also eine einheitliche Darstellung gegeben werden, so war es geboten, alle diese Vorgänge zum Leitfaden zu nehmen und diese sogenannte „literarische Revolution", wie sie von den Vertretern der neuen Bewegung selbst früh genannt wurde, zu verfolgen: wie sie in zwei geistigen Hauptstädten Deutschlands — in Berlin und in München — aus den sozialen und literarischen Verhältnissen naturgemäß hervorwuchs; wie sie anfangs natürlich völlig unpolitisch war, nur in ästhetischer Hinsicht gegen das Alte sich auflehnte und nur in einer Sehnsucht der aufstrebenden Jugend nach neuem Großen bestand; wie sie allmählich durch ihre Führer in die Bahn eines festen ästhetischen Programms geleitet wurde; wie sie auf ihrer extremen Höhe vorübergehend auch mit politisch-revolutionären, sozialistischen und anarchistischen Tendenzen verschmolz; wie dabei Klang und Formschönheit zeitweise geächtet wurden und die Prosa des Alltagslebens den einzigen Inhalt der Kunst bilden sollte; wie dann die Nervosität des Zeitalters den Naturalismus in symbolische Bahnen lenkte, und wie schließlich auch diese ästhetische Revolution, gleich so mancher politischen, mit einer „Reaktion", d. h. hier mit einer sehnsuchtsvollen Rückkehr zu Klang und Schönheit — wohl nicht ihr Ende erreichte, jedenfalls aber eine entscheidende Wendung nahm. Innerhalb dieses Kreislaufes der wechselnd herrschenden Strömungen sollte nun die Entwicklung der einzelnen Schriftsteller, ihre jeweilige Machtstellung, ihre Gefolgschaft und ihr Verdrängtwerden durch neu Emporkommende gezeigt werden. Doch muß dabei unvergessen bleiben, daß die ganze Darstellung den Anhängern der jüngstdeutschen Bewegung gewidmet ist, während die älteren Richtungen, von denen sie ausging und zu denen sie teilweise zurückkehrte, in ihren Vertretern naturgemäß berührt werden mußten, jedoch absichtlich nur skizzenhaft im Hintergrunde gehalten worden sind. Ja diese älteren Schriftsteller sind auch da nur gestreift worden, wo ihr Eingreifen die jüngste Strömung beleuchtet oder ihre Beeinflussung durch diese gezeigt wird.

Bei den jüngstdeutschen Autoren aber habe ich mich bemüht, neben der Charakteristik jeder dichterischen Eigenart auch durch ein näheres Eingehen auf die jeweiligen Hauptwerke, ja durch kürzere und längere Entwicklungen auch des Inhalts zahlreicher Romane und Dramen dem Leser, statt eines bloßen Urteils, vielmehr einen lebendigen Begriff von der geistigen Tätigkeit der Besprochenen zu geben. Unterstützt wird diese angestrebte Anschaulichkeit wohl wesentlich durch eingefügte Dichtungsproben, von denen namentlich bei den Lyrikern ein sehr ausgedehnter Gebrauch gemacht worden ist. Doch auch manche charakteristische erzählende oder dramatische Werke wurden durch kurze Stichproben belegt.

Alles dies dürfte wohl als Beweis dafür gelten können, daß ich ehrlich danach gestrebt habe, sachlich zu sein und auch da, wo eine Poetennatur meinen Beifall nicht findet, meine Meinung wenigstens zu begründen. Doch liegt nach meiner Ansicht das Schwergewicht nicht auf der Prägung solcher Urteile. Ich glaube vielmehr, daß vor allem der Versuch, die jüngstdeutsche Bewegung auf weiterer

kultur- und zeitgeschichtlicher Grundlage in einer geschlossenen einheitlichen Geschichtsdarstellung zusammenzufassen, nicht nur dem weiteren Kreise der Leser willkommen sein wird, sondern auch den Fachgenossen zum mindesten als eine nützliche Vorarbeit erscheinen möge. Als eine Vorarbeit insofern, als dem Mitlebenden ja nicht alle geheimen Regungen seiner Zeitgenossen so verständlich werden können wie dem späteren Forscher, der aus der geschichtlichen Ferne einen Zeitraum wie von hoher Warte überblickt. Dafür aber genießt der Mitlebende freilich den Vorteil, aus eigener Erfahrung manches noch nirgends Aufgezeichnete, manches nur von ihm Erschaute, zur Belebung seiner Schilderung beisteuern zu können. Um aber dieses Vorteils nicht verlustig zu gehen, mußte ich naturgemäß stellenweise in den Ton des Memoirenschreibers hinübergleiten; und wenn ich bei solcher Gelegenheit durch den Gang meiner Erzählung auch zu meinen eigenen dichterischen Arbeiten geführt wurde, so habe ich derselben gleichfalls nur im Tone des Autobiographen gedacht. Im übrigen aber habe ich ein weitläufiges, zerstreutes und zum großen Teil sehr schwer zugängliches Quellmaterial benutzt und mich bemüht, daraus ein einheitliches Ganzes zu gestalten. Um aber auch dem Nachschlagenden die Möglichkeit zu geben, sich über den Entwicklungskampf eines einzelnen Schriftstellers schnell und möglichst erschöpfend zu unterrichten, wurde eine besondere Sorgfalt der Ausarbeitung des Registers zugewendet.

Endlich wurde mein Streben nach einer möglichst lebensvollen Darstellung von der Verlagsbuchhandlung in anerkennenswerter Weise unterstützt durch die Aufnahme von mehr als hundert Bildnissen zeitgenössischer Schriftsteller und Bühnenkünstler. Daß es uns nicht immer leicht wurde, die Vorlagen zu erhalten, wird man uns gern glauben. Indem ich daher an dieser Stelle all denen meinen Dank sage, die mich durch gütige Mitteilung von Bildern oder anderem Material freundlich unterstützt haben, bemerke ich gleichzeitig, daß man nicht gleich dem Verfasser und dem Verleger schuld geben wolle, wenn das eine oder das andere Bild unter der großen Zahl der vorhandenen noch vermißt werden sollte.

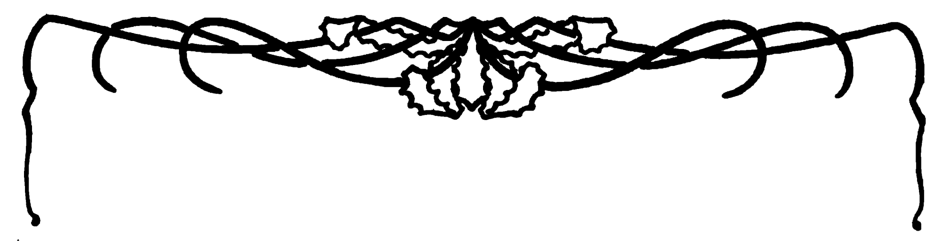
Bad Freienwalde a. O.
September 1900.

Dr. Adalbert von Hanstein.

Vorbemerkung zum dritten Abdruck.

Fast unmittelbar nach dem ersten Abdruck ist — Januar d. J. 1901 — ein zweiter notwendig geworden, nach weiteren drei Jahren — Herbst d. J. 1904 — ein dritter. Dieser Neudruck sollte nach des Verfassers Absicht zwar eine durch mehrere Abschnitte vermehrte, in anderen gekürzte oder ergänzte neue Auflage, aber doch durchweg in der Hauptsache unverändert sein. Jedoch der Tod nahm am 11. Oktober 1904 dem Verfasser die Feder aus der Hand; er konnte die neue Auflage nicht mehr bearbeiten. Daher erscheint Adalbert von Hansteins „Jüngstes Deutschland" auch im dritten Abdruck unverändert.

Die Verlagsbuchhandlung.



Bemerkungen zu den Bildnissen.

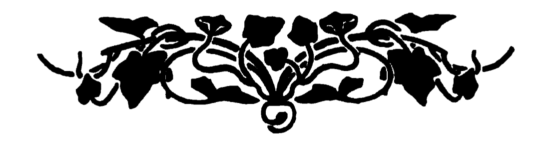
Die Vorlagen zu den meisten der in dem Buche enthaltenen Bildnisse sind von den Schriftstellern und Schriftstellerinnen selbst freundlichst zur Vervielfältigung hergegeben worden, wofür auch die Verlagsbuchhandlung allen Beteiligten bestens dankt. Teils auf besonderen Wunsch, teils wegen besonderer Umstände ist über die Herkunft der Bilder im einzelnen folgendes zu bemerken:

Das Bild von Gustav Freytag ist mit Erlaubnis der Direktion der Nationalgalerie nach dem dort befindlichen Bildnis Stauffers hergestellt (vgl. dasselbe Bild vollständig in F. Seilers Biographie Freytags, Biogr. Volksbücher Nr. 48—55, R. Voigtländers Verlag 1899). — Der Zola-Biographie von B. Diederich (Biogr. Volksbücher Nr. 8—10) ist das Bild Emile Zolas (S. 32) entnommen. — Karl Frenzels Bild ist entnommen mit Erlaubnis der Firma S. Schottländer in Breslau deren Zeitschrift „Nord und Süd", das von J. H. Mackay ist nach dem Titelbilde seiner Gesammelten Dichtungen (Karl Henckell & Co. in Zürich) gemacht. — Das Bild von Hans Land ist nach einer von dem Hofschauspieler Herrn Josef Kainz aufgenommenen Photographie gefertigt. — Die Bilder von Fr. Spielhagen, M. G. Conrad, Emilie Mataja, Detlev von Liliencron, Konr. Alberti, E. von Wolzogen, L. Jacobowski, G. Falke, Rich. Dehmel, G. v. Ompteda sind nach Aufnahmen des Hofphotographen E. Bieber in Berlin und Hamburg, die Bilder von Wilh. Jordan, Theod. Fontane, Graf Hochberg, Fritz Mauthner, Heinz Tovote, Ludw. Barnay mit Genehmigung von J. C. Schaarwächter, Kgl. Hofphotograph in Berlin, vervielfältigt.

Von anderen photographischen Anstalten haben Nennung ihrer Firma gewünscht: Hofatelier Elvira in München (Bilder von Rich. Voß, O. E. Hartleben, Gabriele Reuter), A. Höchheimer in München (Julius Schaumberger), H. Müller in Berlin (Max Hoffmann), M. Fechner in Berlin (O. v. Leixner, Em. Reicher, O. Brahm, Paul Jonas, H. Olden).

Sämtliche Zinkätzungen sind von R. Loës in Leipzig hergestellt.

Die Verlagsbuchhandlung.





Inhaltsübersicht.



Einleitung.

Die alten Propheten und die neue Generation.

„Es ist eine grenzenlose Not in den unteren Klassen, wovon ich keinen Begriff gehabt. Wenn ich zufällig solchen Jammer sehe, so danke ich Gott, daß ich noch eine Brotrinde zu verzehren habe.... Ich habe soeben einen Sekretär bei mir, der mir abschreibt.... Das könnte ich zwar auch selbst bewirkt haben. Aber es ist ein Almosen. Es ist ein unglücklicher Kaufmann, dem ich einen Taler zu verdienen gebe. Wenn man das Elend so bodenlos um sich sieht — nicht bloß bei Bettlern und im Arbeiterstande, da war es von jeher zu Hause — wenn man die halb wahnsinnigen Hilferufe aus den gebildeten Kreisen liest und hört, da kommt man sich wie ein Gesegneter vor, wenn man noch 20 Sgr. täglich zu verausgaben hat."

So schrieb in seiner Junggesellenwohnung in der Mohrenstraße zu Berlin im Winter des eben begonnenen Jahres 1868 der Dichter Albert Lindner in seinen Briefen an die daheim gelassene Braut zu Rudolstadt. Soeben mit dem Schillerpreise gekrönt für sein Drama „Brutus und Collatinus", hatte er die traute thüringische Vaterstadt verlassen und seine Stellung als Gymnasiallehrer aufgegeben, um der neuaufblühenden Hauptstadt Norddeutschlands zuzueilen, wo, wie er meinte, das Glück auf der Straße liegen müsse: und er fand in der ruhmumklungenen Residenz graues Elend, das ihm seine schwungvollen Verse verstummen ließ. Und so wie ihm erging es vielen.

Wie ein Stern war Berlin aufgegangen.

Was ist Berlin? Eine Stadt — so hatte ein Heerführer noch inmitten der Stürme der Freiheitskriege achselzuckend lästern dürfen, trotz der hohen geistigen Geschichte Berlins — der Stadt des Leibniz, der Stadt des großen Friedrich, der Hauptstadt der deutschen Romantik. — Aber jetzt durfte niemand mehr so etwas wagen. Auf den Schlachtfeldern von Langensalza und Königgrätz hatten ja Bismarck und Moltke das ferne Berlin mit Blut und Feuer zur Weltstadt getauft. Den „Kaiser von Norddeutschland" nannte Hans von Bülow in einem Briefe an den Musiker Kuczynski den Preußenkönig Wilhelm. Daß man ihn bald einen Kaiser von Deutschland werde nennen dürfen, das ahnte manche hoffende Seele — und nach wenigen Jahren war der Wunsch zum Ereignis geworden. Von Sedan und Versailles kam der Stadt an der Spree der Adelsbrief, der sie in einen Rang



Friedrich Spielhagen

setzte mit den glanzstrahlenden Kronenträgerinnen aus altehrwürdigem Geschlechte an der Seine und der Themse. Aber in demselben Zuge, der die Siegesgöttin rauschend in das fast über sich selbst erstaunende Berlin hineingeleitete, rollte auch Pandora ihre Tonne mit verhängnisvollen Geschenken daher. Mit dem Aufblühen von Handel und Gewerbe kam auch die Not der Allzuvielen und die Unzufriedenheit der Massen, die vor den leuchtenden Prunkfenstern darbend und neidisch stehen. So ward Berlin in Art und Unart eine Weltstadt.

Mit den hereinflutenden Milliarden, mit den emporschießenden Palästen, mit den sich herrlich dehnenden und reckenden Straßen, die unlängst erst die Stadtmauer wie eine zu eng gewordene Schale zersprengt hatten, kamen aber auch die Fluten des geistigen Lebens. In dem Jahre der Königgrätzer Schlacht, das jenen Lindner nach Berlin lockte, schrieb Friedrich Spielhagen, der schon seit vier Jahren in der preußischen Hauptstadt lebte, seinen Roman des Sozialismus „In Reih und Glied". Zwei Jahre nach dem Frankfurter Frieden erregte Paul Heyse die Gemüter Berlins mit seinem Roman „Kinder der Welt". Selbst war er ein geborner Berliner, der freilich in München zur Poetenrunde des Königs Max gehört hatte. Sein einstiger Genosse, der Bayer Hans Hopfen, der Dichter der „Sendlinger Bauernschlacht", gab in Wien sein Sekretariat der Schillerstiftung auf und eilte im Jahre der Schlacht von Sedan nach Spreeathen hinüber; und ein Jahr darauf ließ der geistreiche Spötter und verdienstvolle Molière-Prophet Paul Lindau, der unlängst die „Briefe eines deutschen Kleinstädters" herausgegeben, aber damals

noch für einen ernsthaft Strebenden gehalten werden konnte, sein kaum begründetes „Neues Blatt“ in Leipzig im Stich, um schnell ein deutscher Großstädter zu werden. Berlin war das Mekka aller derer geworden, die den Geist der Zeit aus dem Vollen schöpfen wollten.

Damals lebte in der so plötzlich neu gewordenen Stadt auch ein älterer Literaturgeschichtschreiber, der die merkwürdigste Epoche der deutschen Geistesgeschichte mit durchlebt hatte, der selbst ein Prophet des kommenden einigen Deutschlands unter preußischer Vormacht gewesen war, der selbst das neuerdings berühmt gewordene Schlagwort des „Realismus“ in langen kampfreichen Jahrzehnten hatte schmieden helfen, und der nun, wo sich alles nach seinem Wunsche zu erfüllen schien, bedenklich das Haupt schüttelte über die „neue Generation“. —

„Es war in den ersten Monaten des Jahres 1848, als ich bei einem Besuche in Leipzig einem kleinen Herrn gegenüber saß, dem hübsche blonde Locken ein rundliches rosiges Kindergesicht einfaßten und der hinter großen Brillengläsern starr und schweigsam auf seine Umgebung sah.“

So schildert Gustav Freytag seine erste Begegnung mit Julian Schmidt gerade in dem sonderbarsten und bedeutungsvollsten aller Wendejahre der deutschen Kultur. Beide hatten dann gemeinsam in den „Grenzboten“ für deutsche Einheit unter Preußens Führung, für den bürgerlichen Liberalismus und für dichterisches Erfassen der Wirklichkeit in der Poesie gestritten. Und als im Jahre 1855 Freytag seine gewaltige Romandichtung „Soll und Haben“ schuf als ein unvergängliches Grenzdenkmal zwischen einstiger und neuer Erzählerkunst — da schrieb auf die erste Seite des unsterblichen Buches Julian Schmidt sein Motto:

„Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit.“



Hans von Hopfen

Und im Jahre 1866 schloß er — bereits seit vier Jahren in Berlin lebend — seine aus kleineren Arbeiten entstandene „Literaturgeschichte seit Lessings Tode" mit den Worten:

„Wiederum stehen wir vor einem großen Wendepunkt unserer Literatur. Seit mehr als hundert Jahren ging das ideale Streben unserer Dichter und Denker bewußt oder unbewußt darauf aus, unsere Nation aus der dumpfen Enge kleinbürgerlicher Verkümmerung, aus der Untertänigkeit eines von geistlosen Höfen und der Verachtung des Auslandes herabgedrückten Volksbewußtseins zu befreien, ihr Selbstgefühl einzuflößen, ihre schlummernde Kraft zu erwecken, sie ebenbürtig einzuführen in die Reihe der Nationen Europas. In hohem Grade ist das geistig gelungen, die Dichtung Goethes war unser Adelsbrief. Aber der stolze Mut des Poeten und Philosophen ließ uns im Stich, wo es galt, das wirkliche Leben nach dem Maße unseres Idealismus einzurichten. Bald war es Unklarheit über das Ziel, bald schwaches und halbes Wollen, bald die Herrschaft subjektiver Stimmungen über die Überzeugung, was uns irreführte. Das vergangene Jahr hat diesem traurigen Zustand ein Ende gemacht. Die fremden Nationen, die uns in der letzten Zeit wohl gutmütig und herablassend streichelten, die unserm Schiller wohl einen Platz neben Corneille einräumten und zugestanden, daß Jakob Böhme ein tiefsinniger



Schuster gewesen: sie haben uns fürchten gelernt; sie haben erkannt, daß das altgermanische Blut noch nicht versumpft ist. Nicht der Gesamtwille der Nation, sondern ein einziger Großer und Gewaltiger hat das hervorgebracht. Aber wen das für den Augenblick beschämt und fast verdrießt, der mag sich sagen, daß die Vollendung des Gebäudes ohne die Mitwirkung der Nation nicht möglich ist; und daß der Nation Kraft und Fähigkeit dazu nicht fehlt, zeigt in Vergangenheit und Gegenwart ihr geistiges Leben. . . . Das Lebenselement des Geistes ist die Freiheit, aber Freiheit ist nicht die Loslösung des einzelnen Lebens von der geistigen Substanz, der es angehört, der Nation: sondern ein inniges Verwachsen derart, daß in der Größe der Nation jeder einzelne sein höchstes Glück, in ihrem Dienst seinen höchsten Stolz, die reichste Befriedigung seines Ehrgeizes sucht und findet, daß der Staat jeder Kraft nicht bloß Spielraum, sondern auch den Stoff gibt. Es war noch ein Rest unsres alten Spießbürgertums, daß das Volk sich nur als Publikum fühlte, daß die Vertreter der Gemeinden und Städte sich nur in der Abwehr des Regierungseinflusses zu betätigen glaubten und umgekehrt. Jetzt haben wir ein größeres Maß der Freiheit, des Ehrgeizes, der Nation empfangen: es kommt darauf an, hineinzuwachsen."

Daß aber gerade dies „Hineinwachsen" seine Schwierigkeiten hatte, das ahnte auch dieser Prophet, dem später in dem Begründer der deutschen Sozialdemokratie — Ferdinand Lassalle ein schonungsloser Gegner auf literarischem Gebiete erstand. Aber als typischer Ausdruck für das, was damals viele empfanden, mag noch ein

anderes Wort von ihm hier Platz finden: Er verglich in einem Aufsatze über die „junge Generation" diese mit seinen Altersgenossen (11. Januar 1870).

„In gewissem Sinne waren wir alle Idealisten gewesen, die Demokraten, die Liberalen, die Konservativen, die Romantiker und die Bekenner der reinen Vernunft, die Christen und die Heiden. Wir hielten streng auf Gesinnung, Toleranz war nicht unsere überwiegende Tugend, und der Toast war ein gesuchtes Mittel, den lauten Brustton der Überzeugung geltend zu machen. Die neue Generation begegnet den fertigen Formen der Überzeugung eher mit Mißtrauen, wenigstens verlangt sie eine gründliche Voruntersuchung, ehe sie sich zu einem Bekenntnis entschließt. Noch in einem andern Punkte macht sich der Idealismus des vorigen Geschlechts gegen den Realismus des jetzigen geltend. Gleichviel, ob wir Hegelianer, Kantianer oder Eklektiker waren: daran hatten wir keinen Zweifel, daß die Vernunft zur Regierung der Welt berufen sei; wenn das im Augenblick nicht deutlich hervortrete, so müsse wenigstens einmal die Zeit kommen, und jeder von uns war an seinem Platz eifrig bemüht, Bausteine dazu zusammenzutragen. Seit der Zeit ist Schopenhauer in Geltung gekommen, dessen Lehre damit endet, das Leben an sich — nicht dieses oder jenes Leben — sei seinem innersten Begriff nach ein Widerspruch, folglich ein Unglück oder ein Unsinn."

Und dieser so geschilderten älteren Generation stellt er dann ebenso geistreich die jüngere gegenüber.


Wilhelm Scherer

„Ihre Züge sind mehr durchgearbeitet, es steckt mehr Erlebtes, Gedachtes dahinter, sie laden zum Sinnen ein; dagegen fehlt oft Bestimmtheit und Deutlichkeit. Kommt man vom Umgang mit den Älteren, so weiß man genau, wovon die Rede gewesen ist; zu den Neueren muß man öfters zurückkehren, nachfragen, ob man sie nicht etwa mißverstanden hat. Es ist ein feiner, oft schillernder Stil, reich an Nuancen, an überraschenden Wendungen, aber selten von großem Schnitt; gesättigt mit Kenntnissen und Reflexionen jeder Art, eigenen und fremden; der Schaum der ganzen Romantik, Goethe, Hegel, Jakob Grimm, Schleiermacher; feinfühlig und überall bemüht, Denken und Empfinden zu vermählen. Die junge Generation hat eine viel gründlichere Bildung durchgemacht als die ältere, sie ist frühreif; man merkt es auch wohl bei der am schärfsten hervortretenden Eigenart, daß sie frühgeleitet ist, geleitet nicht bloß im Wissen, sondern auch im Empfinden. Der Zusammenhang aller Wissenschaften ist inniger, lebendiger, seelenvoller. Freilich wird es nun auch viel schwieriger, die mannigfachen Fäden so sicher festzuhalten, daß sie sich nicht ineinander verwirren."

Kaum war diese Abhandlung Julian Schmidts über die neue Generation erschienen, als ein jüngerer Literaturprofessor in Wien seine Meinung dagegen setzte. Da es ein Gelehrter war, der einige Jahre später eine Rolle in der Berliner Geistesgeschichte zu spielen bestimmt war, so hören wir auch ihn. Es war Wilhelm Scherer. Der kleine, bewegliche Mann mit der liebenswürdigen



Lebhaftigkeit seines Wesens, der Enthusiast unter den Philologen neuerer Richtung, war damals auf den erledigten Lehrstuhl Pfeiffers in der Hochschule an der Donau berufen worden und war nun selbst erst ein Neunundzwanzigjähriger, als er die „neue Generation", zu der er ja selbst gehörte, gegen manchen Vorwurf des Meisters Julian verteidigte.

„Wir fliegen nicht gleich zu den letzten Dingen empor. Die Weltanschauungen sind in Mißkredit gekommen. Selbst der letzte interessante Versuch einer solchen (wohl Eduard von Hartmann?) kann dem nicht abhelfen, denn das bloß Interessante hat keinen Wert mehr. Wir fragen: Wo sind die Tatsachen, für welche ein neues Verständnis eröffnet wird? Mit schönen Ansichten, mit geistreichen Worten, mit allgemeinen Redensarten ist uns nicht geholfen. Wir verlangen Einzeluntersuchungen, in denen die sicher erkannte Erscheinung auf die wirkenden Kräfte zurückgeführt wird, die sie ins Dasein riefen. Diesen Maßstab haben wir von den Naturwissenschaften gelernt. Und hiermit sind wir auf den Punkt gelangt, wo sich die eigentliche Signatura temporis ergibt. Dieselbe Macht, welche Eisenbahnen und Telegraphen zum Leben erweckte, dieselbe Macht regiert auch unser geistiges Leben; sie räumt mit den Dogmen auf; sie gestaltet die Wissenschaften um; sie drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den wir alle gefesselt sind."

Und mit diesem letzten Gedanken beleuchtet er die Umgestaltung in der modernen Romandichtung:

„Die Menschen erscheinen wie Puppen in der Hand unüberwindlicher Mächte. Die Verhältnisse, unter denen einer aufwächst, werden ihm ein unabwendbares Verhängnis, das ihn zermalmt oder erhebt. Die verborgensten Orte und Gänge der moralischen Welt werden unablässig durchforscht. Man strebt nach Wahrheit, nach dem Bezeichnenden, Charakteristischen mit einer Energie und Rücksichtslosigkeit, welche für zartbesaitete Gemüter etwas Abstoßendes hat."

Während so Scherer als Wortführer seiner Generation den Realismus voll annimmt und mit jener Erklärung des neuen Romans auf dem Standpunkte des Franzosen Taine steht, verteidigt er sie aber mit vollem Brustton gegen den Pessimismus und die Abhängigkeit von Schopenhauer, die Julian Schmidt ja auch als ein Kennzeichen der damaligen Jugend hervorgehoben hatte.

„Diese hochstrebenden Menschen wären dem Pessimismus verfallen? Ich setze einer solchen Behauptung den bestimmtesten Widerspruch entgegen. Der gelesenste deutsche Dichter ist augenblicklich Fritz Reuter. Beweist das Pessimismus oder Optimismus?"

Allerdings war Fritz Reuter, der mit seinem goldigen Humor sein eigenes verlorenes Leben und das platte Land seiner schlichten Landsleute verklärt, nur der Größte von den vielen, die damals auch das Tieftraurige heiter zu erzählen wußten. Zur Seite stand ihm darin der freilich noch sehr wenig beachtete Schweizer

Gottfried Keller, der seinen „Grünen Heinrich" damals zwar noch sterben ließ, aber doch versöhnenden Goldglanz über das Bild des langsam Untergehenden goß. Ja auch Spielhagen, dessen ersten Romanen gerade ihre Tragik Wert verleiht —, mit festem Entschlusse wendet er sich von dem willensfeindlichen Philosophen des Pessimismus ab. So berichtet er in seiner Selbstschilderung „Finder und Erfinder":

„Da darf ich denn wohl mir zur eigenen Ehre annehmen, daß, als ich selbst noch jung war ich nicht einen Augenblick darüber schwankte, was von solcher Weisheit zu halten sei; und wenn ich auch auf den fraglichen Ruhm Anspruch machen darf, mit zu den ersten zu gehören, welche den Schopenhauerianismus dichterisch verwerteten, es in geziemender Weise getan zu haben. Ich lasse meinen Schopenhauerianer wahnsinnig werden, und als er wieder zur Vernunft kommt, den Tod suchen für eine Sache, in der er die Menschheit sieht."

Und dabei ist allerdings allen diesen Werken der realistische Zug gemein: mecklenburgische Bauern bei Reuter, Schweizer Kleinbürger und Münchener Maler bei Keller, pommersche Junker bei Spielhagen, der deutsche Professor bei Freytag und bei Heyse die Welt der sinnenfrohen Menschen. Und daneben spiegelt sich das Streben nach Wirklichkeitspoesie in dem sinnigen Storm, in dem gemütvoll satirischen Raabe und bei manchem anderen.

Und dabei geradezu ein Krieg gegen alles Übersinnliche! Der „Grüne Heinrich" wendet sich langsam aber sicher von der Religion seiner Kindheit ab, in den „Problematischen Naturen" wird der Theologe als Buchstabenkrämer verspottet, und eine alte pommersche Bauersfrau schüttelt ungläubig den Kopf über den Gedanken an die Unsterblichkeit, die der Held des Romans geradezu verpönt. Lauteres Aufsehen aber noch, als diese Spielhagenschen Angriffe, erregte Heyses immer wiederholte Proklamierung des Rechtes der Sinne. Wie deutlich läßt er „Im Paradiese" seinen Künstlerhelden die freie Schönheitswelt des alten Rubens erklären:

„Sage selbst" — so belehrt der Bildhauer Jansen seinen Freund, den jungen Maler Felix, indem er an den Wänden des Rubensaales herumdeutet — „wird dir hier nicht wieder zumute, wie in den tropischen Wildnissen, wo die Natur sich vor strotzenden Säften nicht zu lassen weiß, wo alles, was wächst oder sich regt und bewegt, wie im Rausch seiner eigenen Kraft vor sich hinträumt? Hier fällt es niemand ein, daß es überhaupt ein alltägliches und prosaisches Leben gibt, das alle Kreaturen sich irgendwie dienstbar macht, die Männer für den Staat, die Weiber zu Lasttieren der Familien verbraucht, Pferde in den Pflug spannt und wilde Bestien nur gelten läßt, wenn sie im zoologischen Garten oder in einer Jahrmarktsbude zur Schau stehen. Hier wimmelt wirklich die herrliche Schöpfung noch, wie am siebenten Tage, nackt und lustig durcheinander,


Karl Frenzel

und selbst die anzüglichsten Dinge, die wir in unserer geschniegelten Gesellschaft sorgfältig verstecken, geschehen hier in der Unschuld am Licht des Tages."

Und was hier leidenschaftlich ein stürmischer Dichter für die Kunst verlangte: den lebensfrohen Realismus, — das begehrt in sanfterer, gleichsam gesitteterer Form ein gefeierter Berliner Kritiker für das Drama.

Im Jahre 1877 erschien Karl Frenzels „Berliner Dramaturgie". Der Fünfzigjährige hatte darin gesammelt, was ihm selbst als das Reifste erschien unter den Kritiken, die er seit dem Jahre 1862 für die Berliner „Nationalzeitung" geschrieben. „Zuweilen gelang es mir in der kritischen Tagesarbeit, das Wahre und Schöne verfechtend, das Urteil einer großen Stadt in gewissem Sinne mitzubestimmen" — so sagt er in seiner bescheidenen Art in der Vorrede. In der Tat galt er damals und noch lange Jahre danach als der „Hohepriester der Berliner Kritik". Und was hatte er nun verfochten? Auch er wünschte einen Zug zum Modernen. Den Jüngeren empfahl er die Lehrmeister, die er selbst besessen: die realistischen Franzosen, und riet von allzu eifriger Nachfolge der Klassiker ab.

Bei einer wohlgelungenen Lustspielaufführung ermunterte er einmal den Dichter Gustav zu Putlitz:

„Während die Darstellung der Tragödie nur noch in den seltensten Fällen befriedigt, und meist statt der Erhebung Mißbehagen erzeugt, rundet sich das Zusammenspiel bei einer Komödie harmonisch ab und erfreut uns mit dem Schein des Lebens. Nur von dieser Stelle aus scheint der Aufschwung des Theaters möglich zu sein. Nicht den Sisyphusstein der Tragödie den Berg hinaufzurollen, sondern das Lustspiel zu vertiefen, es immer mehr zum Spiegel der Zeit zu machen: das ist heute die Aufgabe der dramatischen Schriftsteller."

Dabei vergaß er freilich, wie unendlich selten echte Lustspielbegabung ist. Und im heißen Verlangen nach modernen Stoffen auf dem Theater sehnt sich der Kritiker förmlich nach einem Dichter, den er in diesem Sinne loben könne. So rühmt er bei einer wertlosen Arbeit wie Frohbergs „Hollandgänger":

„Aber alles berührt uns mit einer gewissen Unmittelbarkeit und dem Zuge wirklichen Lebens."

Man konnte schon ahnen, daß diese Sehnsucht zu Übertreibungen führen mußte. Ja — wie Paul Lindau in Berlin erscheint und sich schnell des Theaters bemächtigt, da findet Frenzel zwar mit Recht manches an ihm auszusetzen; aber bei der ersten Aufführung von dessen Schauspiel „Maria und Magdalena" rühmt der Kritiker dieser flachen Kulissenarbeit nach:

„Paul Lindau hat die Empfindung des modernen Lebens; er steht inmitten unsrer Bewegungen und Kämpfe, und fehlt ihm der Tiefblick auf den Grund dieser Strömungen, in ihre Ursache und in ihr Wesen, so hat er dafür die Gabe schnellen und leichten Erfassens der hervorspringenden Erscheinungen, Schwächen und Irrungen des gesellschaftlichen Verkehrs und eine muntere satirische Laune, die sich wohl zuweilen überschlägt, aber doch im ganzen in den Schranken der Anmut bleibt."

Und mehr verlangt Frenzel nicht vom Theaterdichter:

„Die Idee, daß die Bühne eine Art moralischer Bildungs- und Erziehungsanstalt sein solle was sie meinem Gefühl nach niemals war und sein konnte, tritt mehr und mehr zurück. Die Bühne dient dem edleren Vergnügen, zur Anregung dem Geiste, zur Erheiterung dem Gemüt, zur Belebung der Phantasie. Aber ehe solche Gedanken sich festsetzen und durchdringen, ehe die

Ziele, denen sie nachstreben, Anerkennung finden, tritt ein unbehaglicher Zwischenzustand ein. Das griechische Theater hat ihn durchgemacht, als es von der Posse des Aristophanes, die Athen in seinen Tiefen erschütterte, zum harmlosen Lustspiel des Menander herabstieg. . . . Vor dem Aufschwung der geistigen Bedeutung und der Volksbeliebtheit des Romans ist die deutsche dramatische Dichtung in zweite Linie zurückgewichen."

Das Bedauerlichste war bei alledem, daß selbst Frenzel immer wieder die Franzosen als die Lehrmeister des modernen Dramas hinstellte, während doch das ganze Paris der letzten vierzig Jahre keine Dichterkraft vom Range unsres Friedrich Hebbel hervorgebracht hatte, dessen gewaltiges Schauspiel „Maria Magdalena" im Jahre 1844 schon das Musterbild des neuzeitlichen sozialen Dramas aufstellte. Aber an den großen Dithmarschen-Dramatiker dachte niemand mehr.


Felix Dahn

Aber trotz aller Prophezeiungen schien einmal wieder gerade das Gegenteil eintreten zu sollen von dem, was die kritischen Geister voraussagten. Das moderne Leben sollte bloß noch der Gegenstand der Dichtung sein, und gerade jetzt lebte von neuem mit heißem Drang die Sehnsucht nach historischer Poesie auf. Auch das war eine Folge der großen Tage von 1870 und 71 gewesen. Das neue Deutsche Reich gemahnte an den Glanz des versunkenen Mittelalters, der greise allgefeierte Kaiser Wilhelm ward unaufhörlich als wiedererstandener Barbarossa besungen, und der jungen Dichterwelt ging es wie Gustav Freytag selbst, der im Hauptquartier des kunstfreundlichen Kronprinzen den Krieg miterlebt hatte:

„Schon während ich auf den Landstraßen Frankreichs im Gedränge der Männer, Rosse und Fuhrwerke einherzog, waren mir immer wieder die Einbrüche unserer germanischen Vorfahren in das römische Gallien eingefallen; ich sah sie auf Flößen und Holzschilden über die Ströme schwimmen, hörte hinter dem Hurra meiner Landsleute vom fünften und elften Korps das Harageschrei der alten Franken und Alemannen; ich verglich die deutsche Weise mit der fremden und überdachte, wie die deutschen Kriegsherren und ihre Heere sich im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben bis zur nationalen Einrichtung unseres Kriegswesens, dem größten und eigentümlichsten Gebilde des modernen Staates. — Aus solchen Träumen und aus einem gewissen historischen Stil, welcher meiner Erfindung durch die Erlebnisse von 1870


Wilhelm Jordan

gekommen war, entstand allmählich die Idee zu dem Roman „Die Ahnen". Der erste, dem ich, gegen Gewohnheit von der Absicht erzählte, einen solchen Roman zu schreiben, war unser Kronprinz, als er zu Ligny leidend auf dem Feldbette lag und in seiner rührenden Weise von der Sehnsucht nach den Lieben daheim gesprochen hatte."

Nichts kann lebendiger als dies Selbstbekenntnis den Zusammenhang zwischen der wiedererwachenden geschichtlichen Dichtung und der großen Zeit mit ihren großen Männern beglaubigen.

Während des folgenden Jahrzehnts war der Dichter mit dem Riesenwerke beschäftigt, dessen acht Bände langsam von 1872—1881 erschienen. Und er blieb keineswegs der Einzige. Schnell stand ihm in Felix Dahn ein Genosse zur Seite, der im Jahre 1876 mit seinem „Kampf um Rom" eine ungeheure Volkstümlichkeit erlangte und später eine ganze Reihe von kleinen Romanen aus der Völkerwanderung den Freytagschen Erzählungen zur Seite setzte. Und wer zählt die Namen aller derer, die auf gleichen Spuren wandelten? Wurde doch der historische Roman so einzig beliebt, daß auch die Familienblätter einmal das Strickstrumpfthema fallen ließen und mit geschichtlichen Erzählungen ihre Leser reizten. In der Schweiz errang Conrad Ferdinand Meyer in demselben Jahre, das Dahn berühmt machte, den größten Erfolg mit seinem bündner Roman „Jürg Jenatsch", er, der sich im Jahre 1871 bei aller Welt eingeführt hatte durch sein kraftvolles lyrisches Charakterbild „Huttens letzte Tage". Ja, ältere Dichter kamen jetzt erst zu ihrem Rechte, wie Willibald Alexis, der Walter Scott der Brandenburger Mark, und Scheffel mit seinem vor Jahrzehnten erschienenen „Ekkehard", der nun erst eine so begeisterte Leserwelt fand, wie auch der frische „Trompeter von Säckingen". Ja

auch das Epos lebte erst jetzt wieder voll auf. Freilich war es nie untergegangen. In den sechziger Jahren hatte Hamerling mit dem „Ahasver" und dem „König von Sion" in kraftvoller Geschlossenheit die stärkste epische Begabung der Zeit bekundet, und der Lyriker Hermann Lingg hatte mit seinen auseinander flatternden Geschichtsgedichten über die Völkerwanderung so manchen Anhänger begeistert; aber nun kam eine wahre Versfreudigkeit über die Menschen. Wilhelm Jordans neugeformten „Nibelunge", die in dem Jahre des sechsundsechziger Kampfes fertig geworden waren und mit einer wirklichen Prophezeiung geschlossen hatten, wurden von dem Verfasser selbst an allen Orten vorgetragen, und in der patriotischen Stimmung fanden sie fast dieselbe Verbreitung, wie einst das mittelalterliche Nibelungenlied am Anfang des Jahrhunderts zur Zeit der Befreiungskämpfe gefunden hatte. Die weit größte Begeisterung aber weckte natürlich der unter den geschichtlichen Dichtern, der am wenigsten in die Tiefe zu dringen suchte, der formgewandte, liebenswürdige, aber wenig gestaltungskräftige Julius Wolff. Als ein sechsunddreißigjähriger Mann war er in den siebziger Krieg gezogen. Schon hatte er ein wechselreiches Leben als Fabrikleiter und Redakteur hinter sich. Nun sang er erst im Jahre des Sieges seine Lieder „Aus dem Felde" und dann mit dem Till Eulenspiegel beginnend, brachte er eine große Zahl der beliebten deutschen Märchen- nnd Sagenhelden in die leicht fließende Form seiner melodischen Verse und traf damit den Geschmack der Menge wie kein anderer. Wohl kaum jemals sind epische Dichtungen in solchen Massenauflagen verlangt worden, wie damals die seinen, und natürlich schadete der Riesenerfolg, der noch kaum einen Schriftsteller künstlerisch unverdorben gelassen hat, auch seiner Selbstkritik. Neben ihm sandte Rudolf Baumbach seine harmlosen, aber fast immer geistreich zugespitzten Lieder in die Welt hinaus, in denen die Studenten Zöpfe tragen und die Mädchen Mieder. Ja, die geschichtliche Begeisterung wuchs von Tag zu Tage und kein Land und Volk konnte zu entfernt sein, um nicht das Interesse der lesenden Menge zu fesseln. Georg Ebers verstand es sogar, für die versunkene Kulturwelt des alten Ägypten das ganze gebildete Deutschland mindestens für ein Jahrzehnt zu begeistern. Antiquarische Anmerkungen durften in keinem solchen Romane der damals neuesten Richtung fehlen. Gelehrsamkeit überwog oft genug die Poesie, und der geschichtliche Hintergrund war geradezu Mode geworden — und auch auf dem Theater sollte er wieder auftauchen. Hier war der einzige Ort, wo die alten Propheten des „Realismus" und der „Modernität" lange Recht zu behalten schienen. Aber auch hier rang man unablässig, die Direktoren für den ernsten Gehalt geschichtlicher Dichterwerke zu gewinnen. Das erste Opfer, das hier blutend niedersank, war Albert Lindner. Die großen Tage von Sedan hatten ihm seine Verse wieder aufleben lassen, er warf alle seine Entwürfe über Bankierparvenüs und gefallene Mädchen beiseite und schrieb seine „Bluthochzeit" — aber auch dieser starke, ja stürmische Bühnenerfolg konnte ihn nicht dauernd retten. Hunger und Wahnsinn wurden schließlich sein Teil.

Adolf Wilbrandt ging von seinen Lustspielen, trotz der damit errungenen Erfolge zur Tragödie hohen Stils über, und die Zuschauer fehlten seinem „Volks-

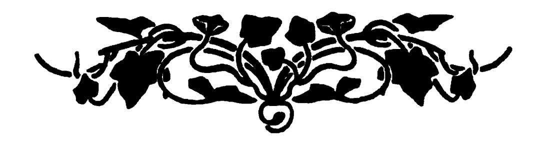

Adolf Wilbrandt

tribun Grachus" so wenig wie seiner „Arria und Messalina", seinem „Nero" oder seiner „Kriemhild". Ihm wurde im Jahre 1875 der Schillerpreis zuteil, wie er Lindner und Geibel schon geehrt hatte.

Auch Paul Heyse wandte sich als Dramatiker der Geschichte zu. Sein „Hans Lange", sein „Kolberg" zeigten ihn zwar nicht als Bühnenbeherrscher, aber wohl als kecken Erfasser geschichtlicher Zeitbilder. Und endlich bemächtigte sich ein kunstsinniger Fürst der geschichtlichen Darstellung auch auf der Bühne. Herzog Georg von Meiningen hatte in aller Stille an seinem kleinen Hoftheater eine neue Art von klassischen Musteraufführungen vorbereitet. Unter dem Zeitgeiste des Realismus stehend, wollte er besonders in Kostüm und Dekoration das treue Bild jeder Epoche gespiegelt sehen, und gleichzeitig belebte er mit keckem Griff die Beweglichkeit der Statisten. Sein „Volk" auf der Bühne war nicht mehr eine träge, starre Masse, sondern ein wirkliches, leichtbewegliches Volk, das lebenswahren Anteil nahm an den Geschehnissen. Und alles, was der Dichter vorgeschrieben, das sollte auch wirklich zum szenischen Ausdruck kommen. Es war ein theatergeschichtliches Ereignis, als am 1. Mai 1874 in Berlin das erste Gastspiel der „Meininger" Shakespeares „Julius Cäsar" mit nie bisher gesehener Pracht und Wahrheit brachte, bis dann die Truppe fast ganz Europa durchzog und allen Bühnen das rühmliche Beispiel gab, das später wohl in Übertreibung der Äußerlichkeiten ausartete, das aber in wohltätigster Weise den Wirklichkeitssinn in der geschichtlichen Darstellung weckte. Damit war natürlich dem historischen Drama an sich ein höherer Aufschwung verliehen. Der Meininger Fürst hatte der Welt bewiesen, daß die

„Klassiker" noch keineswegs unvolkstümlich geworden waren — und nun lernten es von ihm auch die Herren an den Hoftheatern in Berlin, in Wien, in Petersburg und gar in London . . . So war das Bild der Literatur, das im Jahre 1880 sich in Deutschland darbot, geradezu zum Erstaunen anders, als es die alten und die jungen Propheten vorhergesagt. Statt daß die „neue Generation" nur moderne Stoffe wählte, schopenhauerisch seufzte, molièrisch die Schwächen der eigenen Zeitgenossen geißelte, oder irrlichternd in philosophischen Grübeleien hin und herschwankte — statt dessen berauschte sie sich im Glanze des Vaterlandes, schwelgte in historischen Rückblicken, huldigte dem Ernst der Geschichte und machte die Poesie fast zur wissenschaftlichen Abhandlung; und statt die Prosa des Tageslebens zu üben, feilte sie den Vers zu einer Reinheit aus, wie sie bisher in Deutschland nur in den vierziger und fünfziger Jahren des Jahrhunderts gepflegt worden war. Ja auch die Überlieferungen des „Realismus" lebten nur noch in der ernsten Geschichtsauffassung eines Freytag, in dem Streben nach kraftvollem Ausdruck bei Jordan und Dahn, in der fein ausmalenden und doch kräftigen Charakterisierung eines Meyer — und in der Meininger Theaterreform. Freilich mehr und mehr schmolz die Glätte des Zeitschriftenstils und der Wohllaut des Verses auch diesen Realismus langsam hinweg, und endlich sah die literarische Welt genau umgekehrt so aus, als es die Propheten auf dem Katheder und in den Redaktionsstuben vorhergesagt hatten. Und das war ja wohl nicht zum erstenmal der Fall.

Aber dennoch waren die „Alten" noch keineswegs ganz beiseite geschoben mit ihren Anschauungen. Im Gegenteil. Es sollte hier zur Wahrheit werden, was die so laut gepriesene Naturwissenschaft in neuerer Zeit als ein Gesetz entdeckt hat: daß nämlich häufig die Söhne ihren Vätern weit weniger gleichen, als den Großvätern die Enkel. Ja, der „Atavismus" sollte hier gewissermaßen in sein Recht treten. Die abermals „neue Generation" war nicht mehr groß geworden in der Sehnsucht nach einem einigen Deutschland, sie fand es als gegeben vor, und nur in ihre Knabenjahre hinein hatte der Lärm der Waffen getost. So war auch die Freude an dem Gewonnenen nicht mehr groß genug für sie, um ihr manche Mängel des kaum Geschaffenen zu verdecken. Und da erwachte denn für die jüngste Generation das wieder, was einst die ältere der damaligen Jugend gegenüber vertreten hatte: der Realismus und das Verlangen nach dichterischem Betrachten der modernen Welt. Aber dennoch wurden die Enkel nicht der Großväter Freude; denn die realistischen sowie die sozialen Gedanken traten bei ihnen mit der rücksichtslosen Kraßheit jugendlichen Sturmes und Dranges auf, und so kam es, daß sie nicht nur zu den sanften Formdichtern, sondern auch zu den früheren Realisten in Gegensatz traten. Daraus ergab sich eine Art bewußter Revolution, die merkwürdig genug begann, da sie zunächst sich nur als ein Aufbäumen der „Jungen" gegen die „Alten" darstellte und erst später ein Programm fand.





Erstes Buch.

Neue Propheten, — Gärungen und Wetterleuchten.

Erstes Kapitel.

Neue dichterische Anregungen in der Reichshauptstadt.

Im Jahre 1882 hatte Berlin ein dramatisches Ereignis zu verzeichnen, wie man es lange nicht erlebt hatte. Zwar war es nicht im Königlichen Schauspielhause zur Wahrheit geworden, denn dort schlief das literarische Interesse. Auch die Berliner Kritik hatte es nicht erweckt; denn wir wissen, daß diese nur nach einer Wiederbelebung des Lustspiels verlangte. Aber tief im Innern der Altstadt Berlins, zwischen dem Alexanderplatz und dem Rosenthaler Tor, in der Münzstraße sah der alte große Bau des Viktoriatheaters plötzlich allabendlich die ganze geistige Welt Berlins in seinen Mauern. Die „Karolinger" hieß das geschichtliche Schauspiel in stürmischen Jamben und in wuchtigen Szenen, das aller kritischen Vorhersagung zum Trotze nicht nur den Jubel der Beschauer hervorrief, sondern auch die Kasse des vergessenen Theaters füllte. Und Direktor Scherenberg, der hier mit dem Wagnis dieses Stückes dem trägen Königlichen Schauspielhause mit einem Schlag den Rang abgewonnen hatte, durfte an diesem Tage seinen Namen in die Literaturgeschichte einschreiben; denn er hatte eine der stärksten deutschen Bühnenbegabungen aus vergeblichem jahrzehntelangen Ringen nach Anerkennung erlöst. Der Name des Dichters aber, der jetzt erst weiteren Kreisen wirklich bekannt wurde, ward nun auch sogleich in ganz Deutschland genannt.

Kaum konnte man es für möglich halten, daß dieser Mann so lange auf eine Aufführung hatte warten müssen, denn nicht nur brachte er in seiner Begabung alles mit, was zum mindesten einen äußerlichen Erfolg verbürgen mußte, sondern auch seine Familienbeziehungen schienen ihm von vornherein die Hoftheater zu öffnen; und doch war gerade das Gegenteil der Fall gewesen.

Ernst von Wildenbruchs Vater war Generalkonsul in Beirut in Syrien gewesen, als ihm sein Söhnlein Ernst geschenkt wurde. Später kam er als

Gesandter nach Athen und Konstantinopel. Und dieser hohe Staatsbeamte selbst stand in nahen verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Königshause, dem er an so hervorragender Stelle die Arbeit seines Lebens gewidmet hat. So darf Ernst von Wildenbruch selbst für einen Sproß aus Hohenzollernstamm gelten. Und treu den Gepflogenheiten preußischer Adelsfamilien, wurde er für den Dienst der Waffen bestimmt. Er hatte bis dahin einen wechselreichen Bildungsgang durchgemacht. Mit zwölf Jahren war er zugleich mit den Eltern nach Deutschland zurückgekehrt. Dann hatte er erst das Pädagogium in Halle und darauf das französische Gymnasium in Berlin besucht. Endlich hatte man den vierzehnjährigen Knaben (geb. 3. Februar 1845) in das Kadettenhaus zu Potsdam gebracht, und nun sah er sich von selbst in die Laufbahn gedrängt, in die er als junger Leutnant im ersten Garderegiment eintrat gleich seinen beiden Brüdern. Doch schon nach zwei Jahren nahm er seinen Abschied, um sich in Magdeburg zur Reifeprüfung vorzubereiten. Denn ihn lockte jetzt das Studium. Und für den preußischen Junkersohn, dem der Waffenrock nicht zusagt, ist ja die Laufbahn des höheren Beamten die zweite Möglichkeit, den Überlieferungen treu zu bleiben. Aber schon im nächsten Jahre eilte er wieder zu dem Heere, denn gerade damals entbrannte ja der deutsche Bruderkrieg. Heimgekehrt aus dem Feldzuge von sechsundsechzig, setzte er in Berlin sein Studium fort. Den jungen Referendar aber rief der siebziger Krieg wieder zu den Waffen. Drei Jahre später gab er seine epischen Gesänge heraus: „Vionville" und „Sedan". Hoher Schwung der Sprache und glühende Vaterlandsliebe zeigten sich schon hier, aber man merkte diesen flammenden Versen und der bewegten Handlung schon an, daß der Verfasser nicht eigentlich für das Epos bestimmt sei. Es fehlte die Ruhe der behaglich fortschreitenden Erzählung. Statt ein zusammenhängendes, lebensvolles Bild der Schlacht von Sedan zu geben, wird die Handlung zu drei vereinzelten Bildern auseinandergetrennt, und allzu oft überschwemmt das Gefühl und die leidenschaftliche Rede des Dichters verwirrend den schlichten Gang der Erzählung. Und das gleiche gilt von dem geistreichen Gedicht: „Die Söhne der Sibyllen und Nornen", das die beiden Rassen der romanischen und germanischen Völker in ihren Eigentümlichkeiten einander gegenüberstellt. Alle diese Dichtungen wie auch die „Lieder und Gesänge" vermochten auch nicht den stürmischen Sänger in den Vordergrund des Tages zu heben, wiewohl „Sedan" bald eine zweite Auflage erlebte. Er verfolgte indessen seine Laufbahn weiter. Nachdem er eine Zeitlang als Assessor in Frankfurt a/O. tätig gewesen war, wurde er im Jahre 1877 in das Auswärtige Amt des Deutschen Reiches berufen. Das erste, was die Öffentlichkeit wieder von ihm erhielt, war die Künstlergeschichte „Der Meister von Tanagra" — in seiner Art ein kleines Meisterwerk. Mit feiner Seelenmalerei ist hier dem unbekannten Künstler nachgespürt, der die kleinen „Tanagrafiguren" geschaffen hat, jene genialen Nippesgestalten, die sich neben den gewaltigen Offenbarungen der großen griechischen Meister so seltsam ausnehmen. Lebensvoll erfindet Wildenbruch die Geschichte eines bescheidenen jungen Künstlers, der neben dem kraftgenialen Praxiteles als schlichter Meisterschüler vergebens nach

seiner eigenen Kunstentfaltung ringt. Die übergewaltige Sinnlichkeit des großen Meisters erdrückt ihn, der nichts von solcher Sinnenglut in sich verspürt. Des Meisters schöne Freundin Phryne, in ihrer alles begeisternden Nacktheit so urgewaltig von Praxiteles dargestellt, bleibt ihm ein Rätsel: das wilde Treiben bei den Orgien der jungen Künstler von Athen stößt ihn ab — von allen gemieden und verachtet schleicht er sich mit einem stillen Mädchen davon, und in der friedlichen Einsamkeit der Natur, wie er längst auf allen Ruhm und alle Größe verzichtet hat, findet er, von tiefer innerlicher Liebe leise und sanft erwärmt, die so lange vergeblich gesuchte Eigenart — indem er halb unbewußt und wie im Traume die erste jener kleinen, wunderbar feinen, ganz unsinnlichen Gestalten formt, die — wenn auch nicht seinen Namen — so doch seine Kunst unsterblich machen sollten.

Zweifellos hat Wildenbruch solche Dichtungen auch sich selber zum Trost geschrieben bei seinen ewigen Mißerfolgen. Sandte doch einst der General-Intendant des Hoftheaters in Karlsruhe dem mahnenden Dichter seine Werke mit dem liebenswürdigen Todesurteile zurück: er sei nun einmal kein Dramatiker und solle sich das Leben nicht mit falschen Hoffnungen verbittern. — Aber daß er ein echtes Dichterherz in der Brust trug, das bewies Wildenbruch in solchen Augenblicken der Enttäuschung, wenn er seinen tiefen Schmerz, aber auch seinen unbeugsamen Mut poetisch aussprach, etwa in der Ballade „Der Emir und sein Roß". Ein Emir ist im Kriege schwer verwundet worden und liegt in tiefer todesähnlicher Betäubung. Da erfährt seine Tochter von dem Arzt folgendes: Der Vater kann gerettet werden, wenn er nach seinem Erwachen nie mehr etwas von seinem früheren Lebensberufe erfährt; sobald aber wieder einmal Schlachtensehnsucht und Tatendrang die Seele des kranken Mannes erregen, dann muß er sterben. Und so pflegt die Tochter ihn denn und sorgt dafür, daß der genesende Greis den Vergessenheitstrank schlürft und in einem stillen Garten sorglos dahinlebt. Aber ihn quält das dunkle Gefühl, daß ihm etwas fehle. Und wie er einmal wieder sein treues Schlachtroß wiehern hört:

„Da am Herzen brachen strömend
auf die Wunden, sterbend sank er,
in den Armen hielt ihn klagend
Gülnahar, doch er mit Lächeln
sprach: „Nun fand ich das Verlor'ne —
weine nicht — ich bin gesund!" —

Mit dem „Emir" meint Wildenbruch sich selbst. Auch er soll auf Tatendrang und Dichterschaffen verzichten, um still und äußerlich glücklich lange leben zu dürfen, aber auch er weiß, daß er den Tod im ehrlichen Kampfe vorziehen würde. In edlen Versen spricht er sich selber Mut zu in dem schlicht schönen Liede: „T r o s t i n H o f f n u n g s l o s i g k e i t", aus dem noch heute Hunderte in gleicher Lage Erhebung und Stärkung schöpfen mögen. Nachdem er erst in gläubigem Vertrauen von einer späteren Vergeltung im Jenseits gesprochen hat, sagt er:

„Heil dem, der reines Sehnen
in tiefer Seele trägt
und es, wenn auch in Tränen
ehrfürchtig hegt und pflegt.

Wohl drückt Erfolg dem Leben
aufs Haupt den blüh'nden Kranz,
mehr als Erfolg ist Streben,
und Echtheit mehr als Glanz.

Viel besser, sagen können:
Mehr bin ich, als ihr wißt,
als schamvoll zu bekennen,
daß man zu hoch dich mißt.

Verklein'rung schlägt die Zähne
ins schönste Menschenwerk;
heut' stehst du hoch, doch wähne,
bald geht's hinab den Berg."

So trug Wildenbruch sein Ideal treu im Herzen, in Frankfurt a./O., wo schneidige Kollegen des Jambendichters heimlich spotten mochten, und in Berlin, wo es ihm oft nicht besser erging. Eines der wenigen Häuser, wo man ihn früh erkannte, war das der Schriftstellerin Elise von Hohenhausen in Berlin. Diese geistreiche Greisin ragte in die Weltstadt hinein, wie eine Erscheinung einer hingeschwundenen Epoche. Hier blühte noch in stiller Verborgenheit der „literarische Salon", der am Anfange des 19. Jahrhunderts Berlin beherrscht hatte. In ihrem großen, altertümlich vornehmen Saale in der Landgrafenstraße sammelte die weißhaarige, liebenswürdige Frau mit dem Ansehen einer Hofdame mit warmem Herzen und schöngeistigem Streben eine geistige Aristokratie um sich, und besonders Prinz Georg von Preußen — als Schriftsteller, wie ja bekannt, Conrad genannt — las dort gern seine Dichtungen vor. Das Gleiche tat nun dort auch Ernst von Wildenbruch, aber er teilte mit seinem großen Vorbilde Schiller die Eigenschaft, ein schlechter Vorleser seiner eigenen Werke zu sein, und oft genug mieden zahlreiche Gäste des Hauses den „Salon", wenn der allzufeurige Dichter seine Verse herunterstürmte.

Ganz von selbst wurde er dafür sozusagen zum Haupte einer Gruppe von Werdenden. In einer gemütlichen italienischen Weinstube traf er sich häufig mit Verehrern und Freunden. Darunter sind vor allen die beiden Brüder Heinrich und Julius Hart zu nennen. Diese beiden Unzertrennlichen sind vier Jahre in ihrem Alter auseinander. Heinrich wurde am 30. Dezember 1855 in Wesel, Julius am 9. April 1859 zu Münster in Westfalen geboren. Geschichte, Philosophie und neuere Sprachen hatte der Ältere in Münster, Halle und München studiert, bis zur Erlangung des Doktorgrades. Der Jüngere hielt auf der Berliner Hochschule nicht einmal seine sechs Semester aus, ehe er sich dem älteren Bruder gleich in den Journalismus stürzte. Im Jahre 1878 waren beide Brüder in Bremen, wo sie die einige Jahre vorher von Oskar Blumenthal begründeten „Neuen Monatshefte für Dichtung und Kritik" übernahmen und als „Deutsche Monatsblätter" fortsetzten. Hier hatten sie auch Ernst von Wildenbruchs Tragödie „Harold" zum Abdruck gebracht, und in Berlin fühlten sie sich als seine treuen Streitgenossen. Die Dichtkunst in den Dienst des Idealen zu stellen, war das Programm auch für die beiden Brüder, und so waren sie — damals wenigstens — beide weit davon entfernt, dem sogenannten „Naturalismus" das Wort zu reden. Sie kämpften nur gegen Weichlichkeit und Verschwommenheit, denn sie wußten

und verkündeten, daß auch Homer und Shakespeare die kraftvolle und naturwahre Schilderung der menschlichen Leidenschaften nicht nur nicht für ein Widerspiel des Poetischen, sondern ganz im Gegenteil erst für die wahre Erfüllung des Dichterischen gehalten hatten. Aber gleichzeitig wußten und verkündeten sie ebenfalls, daß plumpe, ungeschlachte Nachahmung der Alltäglichkeit das Wesen der Dichtung in höherem Sinne des Wortes nicht ausmachen kann. Sie selbst hatten sich als Poeten eingeführt, jeder durch eine Sammlung formgewandter Lieder. „Weltpfingsten" hatte Heinrich die seine genannt (1872) und ausdrücklich auf dem Titel schon hinzugefügt: „Gedichte eines Idealisten". Julius hatte sein Buch frei nach Schopenhauer „Sansara" getauft (1879). Sein Lebensprogramm ruft der Ältere dem Jüngeren zu in dem Liede:

Meinem Bruder Julius.

(1880. Musenalmanach für 1881.)

„Aus einem Stamm entsprossen,
von einer Erde genährt,
auf Leben und Tod Genossen,
von einer Glut verklärt —
so stehen wir beieinander
Schulter an Schulter gelehnt,
so führen wir aus selbander,
was jeder von uns ersehnt.

Ohne dich, du lodernd Feuer,
erstarrte mir Hirn und Blut, —
aus der Hand sänk' mir das Steuer,
spräch' mir dein Mund nicht Mut.
Ja, wir gehören zusammen,
wie Wind und Wellenschlag,
wie Himmel und Sternenflammen,
wie der Wald und der schäumende Bach.

Wir haben uns nichts geschworen,
kein Blutbund ging vorauf,
wir sind zu eins geboren,
ein Quell, zwei Ströme, ein Lauf.
O Bruder, was auch das Leben
für uns ernstwebend schafft:
eins, eins sei unser Streben,
doch zweifach unsre Kraft.

Rings drängt so viele Kleinheit
in tausend Herzen sich,
wuchernd prahlt rings Gemeinheit,
alle Sehnsucht schier erblich,
alle Sehnsucht nach des Schönen
unwandelbarem Licht,
nur Schwerter hör' ich dröhnen,
helle Lieder hör' ich nicht.

O Bruder, da gilt's zu ringen
einig mit zwiefacher Kraft, —
dann werden wir Balsam bringen
jeder Wunde, die fiebernd klafft,
dann werden mit brennenden Lettern
unsre Namen wir zeichnen ein
der Geschichte rauschenden Blättern
und in der Herzen Schrein."

Als eine Probe von des Jüngeren Dichtergabe sei das charakteristische Lied hergesetzt, das den Empfindungen eines Reichsdeutschen Ausdruck verleiht, der zum erstenmal sich der Hauptstadt nähert:

Auf der Fahrt nach Berlin.

„Von Westen kam ich, — schwerer Heideduft
Umfloß mich noch, vor meinen Augen hoben
sich weiße Birken in die klare Luft,
von lauten Schwärmen Krähenvolks umstoben,
weit, weit die Heide, Hügel gelben Sands,
und binsenüberwachs'ne Wasserwolke,
fern zieht ein Schäfer in des Sonnenbrands
braunglühendem Reich verträumt mit seinem Volke.

Von Westen kam ich, und mein Geist umspann
weichmütig rasch entschwund'ne Jugendtage.
War's eine Träne, die vom Aug' mir rann,
klang's von dem Mund wie sehnsuchtsbange Klage? . .
Von Westen kam ich, und mein Geist entflog
voran und weit in dunkle Zukunftsstunden . . .
Wohl hob er mächtig sich, sein Flug war hoch
und Schlachten sah er, Drang und blut'ge Wunden.

Vorbei die Spiele, durch den Nebelschwall
des grauenden Septembermorgens jagen
des Zuges Räder, und vom dumpfen Schall
stöhnt, dröhnt und saust's im engen Eisenwagen . . .
Zerzauste Wolken, wilddurchwühlter Wald
und braune Felsen schießen wirr vorüber;
dort graut die Havel, und das Wasser schwallt
die Brücke, hei! Dumpf braust der Zug hinüber.

Die Fenster auf! Dort drüben liegt Berlin!
Dampf wallt empor und Qualm, in schwarzen Schleiern
hängt tief und steif die Wolke drüber hin,
die bleiche Luft drückt schwer und liegt wie bleiern . . .
Ein Feuerherd darunter — ein Vulkan,
von Millionen Feuerbränden lodernd, . . .
Ein Paradies, ein süßes Kanaan, —
ein Höllenreich und Schatten bleich vermodernd.

Hindonnernd rollt der Zug! Es saust die Luft,
ein andrer rast dumpfrasselnd rasch vorüber,
Fabriken rauchgeschwärzt, im Wasserduft
glänzt Flamm' um Flamme, düster, trüb' und trüber,
engbrüst'ge Häuser, Fenster schmal und klein,
bald braust es dumpf durch dunkle Brückenbogen,
bald blitzt es unter uns wie grauer Wasserschein,
und unter Kähnen wandeln müd' die Wogen.

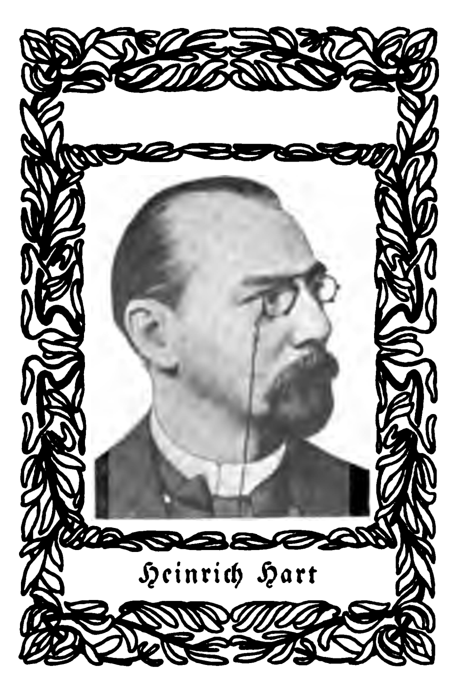
Vorbei, vorüber! und ein geller Pfiff!
Weiß fliegt der Dampf, . . . ein Knirschen an den Schienen!
Die Bremse stöhnt laut unter starkem Griff. . . .
Langsamer nun! Es glänzt in aller Mienen!
Glashallen über uns, rings Menschenwirr'n, . . .
Halt! Und „Berlin!" Hinaus aus engem Wagen.
„Berlin!" „Berlin!" Nun hoch die junge Stirn,
ins wilde Leben laß dich mächtig tragen.

Berlin! Berlin! Die Menge drängt und wallt,
wirst du versinken hier in dunklen Massen . . .
und über dich hinschreitend stumm und kalt
wird niemand deine schwache Hand erfassen?
Du suchst — du suchst die Welt in dieser Flut,
suchst blühende Rosen, grüne Lorbeerkronen. . . .
Schau dort hinaus! Die Luft durchquillt's wie Blut,
es brennt die Schlacht, und niemand wird dich schonen.

Schau dort hinaus! Es flammt die Luft und glüht,
horch, Geigenton zu Tanz und üpp'gem Reigen!
Schau dort hinaus, der fahle Nebel sprüht,
aus dem Gerippe nackt herniedersteigen. . . .
Zusammen liegt hier Tod und Lebenslust
und Licht und Nebel in den langen Gassen — — —
Nun zeuch hinab, so stolz und selbstbewußt,
welch Spur willst du in diesen Fluten lassen?"

Als eigentlicher Lyriker fühlte sich wohl der Jüngere; während der Ältere damals schon den Plan zu einem Epos in seinem Geiste wälzte, das eine Entwicklungsgeschichte der ganzen Welt auf Grund der Erfahrungen der Naturwissenschaften in poetischem Gewande geben sollte. Von diesem „Lied der Menschheit" werden wir später noch hören.

So boten sich damals Berührungspunkte zwischen allen denen, welche der Dichtkunst große Ziele stecken wollten. Ein Mann, den die Jugend vielfach besonders verehrte, war der Graf von Schack, der Schöpfer der eigenartigen Bildersammlung in München, der poesievolle Erforscher Spaniens, der formreiche Dichter der „Nächte des Orients" und der „Weihegesänge". Ein echter Idealist in jedem Zoll seines Wesens, der niemals eine große Menge um sich zu scharen verstanden hatte! Nun aber entflammte die Jugend für ihn, die wieder hungrig war nach einer größeren Kunst, und, alle Gegensätze in sich vereinigend, freute dieselbe Jugend sich an der derben Kraft des Züricher Professors Scherr, weil dieser keinen Autoritätsglauben kannte weil er jedes Ding beim rechten Namen nannte, weil er mit Kraftworten dareinwetterte und kein Blatt vor den Mund nahm, um das deutlich zu bezeichnen, was er brandmarken wollte; und weil er, der freilich stark manierierte Jünger des großen Carlyle, in all seiner nackten Ausdrucksweise


Heinrich Hart

und oft unwissenschaftlichen Kraßheit doch ein Verfechter des idealen Standpunktes war. Kraft wollte man und nochmals Kraft! Man war „des trocknen Tones" satt. Leidenschaft wollte man und Feuer! Weihe wollte man und Größe! Gerade gegen den Realismus der älteren Generation wandte man sich, weil er zu nüchtern war. Aber den neueren Singsang wollte man auch nicht, weil er zu kraftlos und gedankenarm war! Da lobte man den alten Friedrich Vischer, den letzten großen Schüler des Philosophen Hegel, wie er mit seinem Aufsatz über „Mode und Zynismus" (1879) dareinfuhr mit beißendem Spott. Man stützte sich auf sein „Lehrbuch der Ästhetik oder der Wissenschaft des Schönen", weil er nicht in der Form, sondern im Gehalt das Wesen der Kunst erblickte. Man lachte mit seinem tollen geistsprühenden Roman „Auch einer" (1878), weil er von Eigenart und Gedanken blitzte!

Ja, man lachte gern mit den Spöttern, die bei den Tagesgrößen die Achillesfersen aufdeckten. Mit Windesschnelle verbreitete sich durch ganz Deutschland Fritz Mauthners übermütige Satire „Nach berühmten Mustern". Hier fand man der Reihe nach alle Berühmtheiten auf dem modernen Parnaß oft nicht ohne Geist in Zerrbildern gespiegelt. Und man wollte ja Neues. Das sollte Großes und doch Wahres sein. Nicht mehr die Ausmalerei des Kleinen, nein, den kühnen Schwung wünschte man wieder zu hören. Allgemeine Gesetze und Normen stellte man nicht nur nicht auf, sondern man bekämpfte sie grundsätzlich. Jeder starken Persönlichkeit sollte die Bahn freigemacht werden. Das war im allgemeinen auch die Absicht der Brüder Hart, als sie im Jahre 1882 ihre „Kritischen Waffengänge" herauszugeben anfingen (bis 1884). Der Titel war Vischers dreißig Jahre älteren „Kritischen Gängen" nachgebildet. — Dies Verlangen nach Kraft und Ursprünglichkeit war es, das die Brüder auch mit Ernst von Wildenbruch zusammengeführt hatte.


Julius Hart

Doch weit dankbarere Hörer fand Wildenbruch noch bei den akademischen Jünglingen. Mit ihnen verband ihn am meisten seine starke Vaterlandsbegeisterung. Die Berliner Universität war jetzt von einer Generation bezogen worden, die zu der begeisternden Zeit des siebziger Krieges eine eindrucksfähige Knabenschar gewesen war. Nun schwärmten sie jubeltrunken von Vaterland und Kaiser. Es bildeten sich die Vereine der sogenannten „Deutschen Studenten", die damals christlich-nationale Gedanken vertraten und dem geschichtlich bekannten Wartburgfest mit seiner liberal-

revolutionären Färbung am Anfange des Jahrhunderts nun ein studentisches Kyffhäuserfest entgegenstellten. Die Burg, auf der einst der Kämpfer für Glaubensfreiheit Schutz gefunden hatte, war der Sammelpunkt für die protestierende Jugend von damals gewesen, die sich im Kampfe gegen die verfinsternde Reaktion dem großen Reformator verwandt gefühlt hatte. Die studierende Jugend der achtziger Jahre wählte die Burg des gleichsam wiedererwachten Barbarossa zu ihrem freiwilligen Treuschwur für Kaiser und Reich.

Studenten waren es daher auch, die zum erstenmal ein Gelegenheitsstück von Wildenbruch zur Aufführung brachten, sogar vor den Augen des greisen Kaisers. Aber eine wirkliche Bühne erschloß sich darum dem Dichter doch noch nicht. Es bildete sich aus der Studentenschaft ein akademisch-literarischer Verein, in dem Wildenbruch anfangs sehr geehrt wurde. Allerdings wurde dieser Verein bald stark beeinflußt durch die Universitäts-Professoren, wenigstens durch deren Anschauungen. Nun war damals Wilhelm Scherer über Straßburg nach Berlin berufen worden (1877), wo er mit seiner ganzen anregenden Persönlichkeit bald einen mächtigen Einfluß zu entwickeln begann. Er hatte mit seinen Studien „Zur Geschichte der deutschen Sprache" philologisch sehr anregend gewirkt, hatte dann die mittelalterliche Literaturgeschichte sehr gefördert und nun, während er seine „Geschichte der deutschen Literatur" bis zu Goethes Zeit schrieb, wandte er sich der Goethe-Forschung zu. So konnte Hermann Grimm seine Goethe-Vorlesungen einstellen, gab sie aber als Buch heraus (1876), und trotz aller geistreichen Bemerkungen über den Altmeister mußte es vorurteilsfreie Leser oft verletzen durch die heftigen Äußerungen gegen Schiller, der hier als blinder Nachschreiber, ja als Hemmschuh Goethes hingestellt und sogar in seinem Charakter persönlich verdächtigt wird. Dieser kleinliche Kampf gegen Schiller griff mehr und mehr um sich. Sogar in der fernen Schweiz erzürnte das den wackeren Gottfried Keller: „Wenn die einseitige Lobpreisung Goethes so weiter gehe — meinte er zu einer Zeit, da Schiller stark hinter jenem zurücktreten mußte —, so fange er eine Verschwörung an."*) Ja, obgleich Scherer selbst sich von solcher Einseitigkeit fernhielt und in seiner Literaturgeschichte sogar sehr warme Worte für Schiller fand, so gingen seine jungen Schüler doch über alles Maß hinaus. Ich weiß noch, wie ich damals als junger Student von einem jungen Germanisten gleich bei meiner Vorstellung mit den Worten begrüßt wurde: „Ich bin einer der größten Schillerfeinde!" Und der Schererschüler Otto Brahm nannte sich selbst einen „Schillerhasser". Durch diese Entwürdigung des Wallensteindichters wurde zwar die Bewunderung für ihn bei der Jugend eingeschränkt, aber durch überschwengliches Lob wurde ihr auch Goethe vielfach verleidet. — Ja — nachdem man ein jahrzehntlang vom Katheder Schwung und Pathos verpönt hatte, errang gerade ein pathetisches Drama den denkbar größten Sieg.

Wildenbruch hatte es endlich erreicht — in seinem neununddreißigsten Lebensjahre wurde er zum ersten Male aufgeführt. Der kunstsinnige Herzog Georg

*) Vgl. Baechtold, Gottfried Kellers Leben, kl. Ausgabe, Berlin 1898.

von Meiningen hatte zuerst die „Karolinger" zum Leben erweckt, und nun hatten sie unter Direktor Scherenberg ihren Einzug in das Zentrum Berlins gehalten.

Der beifalltobenden Menge gegenüber standen die Kritiker ratlos da. Nun war es immer noch kein Stück aus dem modernen Leben, und doch wirkte es mehr als jedes solche, ja es wirkte mit wuchtiger Gewalt. Man mochte die Köpfe schütteln über diese sprunghafte Charakteristik, über diese daherstürmende Überfülle von Handlung, über diese donnernden Wirkungen — das alles war der Jugend eben recht. Sie hatte sich so lange nach Bildern mit kühnem Pinselstrich gesehnt, nach männlicher Überkraft — hier hatte sie das alles in verschwenderischer Fülle!

Unter dem Drucke der öffentlichen Meinung mußte das Königliche Hoftheater endlich nachgeben. Herr von Hülsen, der Intendant, kapitulierte vor Herrn von Wildenbruch, dem Führer der jungen Herzen. Die „Karolinger" hielten aus dem fernen Stadttheater ihren Einzug in das Königliche Schauspielhaus, und wie ein Sturzbach ergoß sich nun die Fülle der so lange schlummernden Manuskripte des Dramatikers über die deutschen Bühnen.

Nun traten allmählich Vorzüge und Schwächen des neuen Mannes ins vollste Licht. Schon an den „Karolingern" konnte man beide erkennen. Die Vorzüge zeigen sich in der Bewältigung des Stoffes. Wie treten die Personen durch die große Erbschaft in ihren Gegensätzen hervor: Die karolingischen Brüder in ihren Altersstufen, der schwache Vater in seiner schwankenden Ohnmacht, seine zweite Frau in ihrer einseitigen Mutterliebe —: Herzog Bernhard als der Überlegene, der dem Kampfe zusieht, um über alle die mehr oder weniger Berechtigten zu siegen, als der Einzige, der gar kein Recht hat, aber die überlegene Kraft; und ihm gegenüber die Verkörperung der Reichsidee in dem Bischof Wala. Und wie schwillt dieser Gegensatz an in der Reichstagsszene des zweiten Aktes, wo zuletzt die Völkerscharen auseinanderstürmen, verscheucht von dem alles überwachsenden Manne der Kraft. Wie zertritt dieser im dritten Akte Schritt für Schritt alle reinen Gefühle im Hause des frommen Ludwig, bis er in seinem kahlen Egoismus groß und dennoch glücklos dasteht; und wie naturgemäß muß im vierten Akte alles im Blute ertrinken! Wie reißt das alles fort bei einer ersten Aufführung — und doch — wie kalt läßt es uns bei einer Wiederholung oder gar beim Lesen. Es ist mit das Sonderbarste, das die neuere dramatische Literatur kennt: das vollständige Skelett eines Dramas von Shakespearescher Größe und Schillerscher Technik — aber eben nur ein Skelett. Es ist der direkte Gegensatz etwa zu einem Goetheschen Tasso: Hier nur Seelenhandlung, die sich fast nie zu Taten auswächst — dort die gewaltige Überfülle äußerer Handlungen, die sich wunderbar planmäßig aufbaut, aber sich fast nie in den Seelen der Handelnden vorbereitet — nie in ihnen nachzittert. Alle diese Personen handeln wie gewaltige Schattengestalten, wie bewegte Riesenkörper — die Seele scheint ihnen überhaupt zu fehlen. — Das bessert sich schon wesentlich im „Harold". Tadellos ist wieder der Aufbau. Scharf prägt sich der Gegensatz zwischen Normannen und Sachsen aus, gewaltig wächst der junge Harold, wie er in seinem leidenschaftlichen

Vaterlandsgefühl allen Versuchern sein „Nein“ entgegensetzt, schließlich dem König selbst — bis er in genialem Trotz mit seiner Mutter ins sichtbare Verderben rennt, um gerade dadurch zum Sieger zu werden; spielend leicht verbindet die Geschichte von dem geraubten jüngeren Bruder England und die Normandie — und doch, wie überschlägt sich der Charakter Harolds vollständig, wenn er dem Normannenkönig, um die Hand seines Töchterleins zu gewinnen, den verräterischen Eid schwört, ohne sich um seinen Inhalt zu kümmern — er, der bisher für nichts gelebt, als für sein Vaterland! Gewiß sind die Szenen packend, in denen der Heimgekehrte mit Bewußtsein den erschlichenen Eid bricht, von seinem Volke verlassen wird und endlich in der Schlacht von Hastings stirbt. Aber fühlt es denn der Dichter nicht, daß diese Figur alles Leben verloren hat mit dem Augenblick, wo jener unerhörte Leichtsinn beim Eidschwur ihr Wesen in das Gegenteil umwandelte? Man hat beständig den Eindruck, als ließe Wildenbruch sich nicht die Zeit, seine meist gut angelegten Charaktere sich auch in der Folge ruhig ausreifen zu lassen; als sei er von der fieberhaften Angst gepeinigt, das Interesse könne für einen einzigen Augenblick erlahmen, wenn die Handlung nicht unablässig von einem Knallpunkt zum andern jage. Und doch ist ihm in diesem Stück schon ein Charakter mit wirklicher Seele gelungen: der König Eduard, der alte grübelnde Schwächling, der zu weich ist, um ein wirklicher Verbrecher, zu charakterlos, um ein starker Fürst zu sein, und in dem selbst das Gute nur als Feigheit erscheint. — Und man sah dann auch bald, daß Wildenbruch bemüht war, die Schwächen seiner Begabung auszutilgen; im „Mennonit“ wählte er absichtlich einen recht einfachen Stoff, in naheliegender Zeit — aus dem Anfange des Jahrhunderts. Die Mennonitengemeinde steht mit ihrer stillen, friedfertigen Brüderlichkeit, aber auch in ihrer vaterlandslosen Gleichgiltigkeit dem beginnenden Befreiungskampfe gegenüber. Der junge Mennonit Reinhold, der die Welt gesehen hat, und dessen Herz für sein Vaterland schlägt, kann den Schmerz nicht überwinden, daß er — nach dem Gesetz seiner Gemeinde — einen französischen Offizier nicht zur Rechenschaft ziehen darf, der ihm eine Schmach angetan hat; und endlich findet er Trost im Tod fürs Vaterland. Hier sind die meisten Gestalten auch in den Regungen ihrer Seele echt gezeichnet, und lebensvoll entwickeln sich der Held und seine Geliebte. Aber doch greifen noch so viel Äußerlichkeiten als Beweggründe maschinenmäßig in die Handlung ein: ein Schlüssel, der unter einer Bibel verborgen ist! eine Haustür, die sich nicht öffnen läßt! — Nur aus den inneren Seelenstimmungen leitet ein großer Dichter alle seine Beweggründe her, nicht aus Schlössern und Riegeln! — Aber unverkennbar war auch in dieser Hinsicht das Vorwärtsstreben Wildenbruchs: er wollte endlich eine reine Seelengeschichte ohne allen äußeren Pomp schreiben und wählte sich dazu einen neuzeitlichen Stoff. „Opfer um Opfer“ zeigt uns zwei Schwestern, die einen Mann lieben — erst opfert sich die eine, dann die andere. Zweifellos ist diese Stoffwahl die denkbar unglücklichste. Was spielt denn der Mann dabei für eine traurige Rolle? Die Schwestern, die sich füreinander opfern, opfern damit auch immer die Herzenswünsche des Geliebten. Es ist freilich keine Schande für Wildenbruch, daß er mit einem Stoff verunglückte, mit dem auch Lessing und Goethe

— in der „Miß Sarah Sampson" und in der „Stella" — keine Meisterwerke schaffen' konnten. Auch war Wildenbruch hier auf ganz modernem Gebiete zu sehr von allen den Hilfsmitteln verlassen, die bisher seine treuesten Verbündeten gewesen waren. Darum tat er wohl daran, sein nächstes Seelendrama wieder auf historisches Gebiet zu verlegen: Schon der Romantiker Ludwig Tieck hat einmal den englischen Dichter Christopher Marlowe zum Helden einer Novelle gemacht, „Dichterleben" und ihn für seine Sünden dichterisch dafür gestraft, daß er ihn erleben ließ, wie sein eigener Ruhm vor dem des größeren Shakespeare versinken muß. Das ist auch der Grundgedanke in Wildenbruchs Stück, und schon darum sprach diese Charaktertragödie die damalige Jugend am meisten an. Die Kritik freilich nahm sie am ärgsten mit, denn die Kritik war auch in dem Stücke scharf mitgenommen worden in einigen Zerrbildgestalten, von denen eine den satirischen Ausspruch tut: „Ein Rezensent, das ist ein Mann, der alles weiß und gar nichts kann".

Die maßgebenden Berliner Kritiker waren nun damals nach der Schätzung der Menge noch immer Karl Frenzel und Theodor Fontane. Dieser wurde um jene Zeit als Dichter noch wenig beachtet, obgleich seine Balladen vom „Ziethen aus dem Busch" und vom „Prinzen Louis Ferdinand" seit den sechziger Jahren in aller Munde waren; obgleich sein wundervoller „Douglas" längst durch Loewes Musik die Unsterblichkeit erlangt hatte. In Berlin schätzte man Fontane am meisten wegen seiner prächtigen „Wanderungen durch die Mark", die zum erstenmal die stillen, aber großen Schönheiten dieser geschichtlich nun so bedeutungsvoll gewordenen Landschaften aller Welt darlegten. Daß der greise Schriftsteller dazu berufen sei, während der letzten zehn Jahre seines Lebens noch eine bedeutende Rolle in der Literatur der Jugend zu spielen, das ahnte damals gewiß niemand.

Vorläufig saß der soldatisch große Mann, der seit dem Jahre 1870 seinen Posten als Redakteur der englischen Politik der „Kreuzzeitung" aufgegeben hatte, fast allabendlich im Königlichen Schauspielhause, um Theaterberichte für die „Vossische Zeitung" zu schreiben. Und er schrieb sie wie ein guter alter Onkel, der sich's im Schlafrock im Sorgenstuhl am Kamin bequem macht und so recht gemütlich seinen Neffen etwas vorplaudert. Manchmal mischte er einen burschikosen Berliner Witz oder ein Gleichnis von jener drastischen Anschaulichkeit dazwischen, wie es die Berliner lieben. Auch er war ein Realist wie Frenzel, nur mit dem Unterschied, daß jener bei den Franzosen, er aber bei den Engländern das Heil sah. Wenn Fontane ein Stück von Wildenbruch an seinem Auge vorüberziehen sah, dann schüttelte er öfter bedenklich das Haupt, und dieses bedenkliche Kopfschütteln konnte man auch in seiner Kritik wahrnehmen, aber weh tat er dem Dichter dabei nicht, denn er tat niemandem gern weh. Und ebensowenig sah Frenzel sein Ideal verkörpert in dem neuesten Theatersieger; aber auch er verletzte durch seine feinsinnigen, geistreich und vornehm geschriebenen Auseinandersetzungen niemanden. Diese beiden aus der guten alten Zeit wahrten gern Anstand und Sitte auch da, wo sie tadelten. Aber das war um sie her längst anders geworden.


Adolf L'Arronge

Schon Paul Lindau hatte nach Berlin die schärfere Tonart aus Frankreich mitgebracht. Er hatte in seiner „Gegenwart" gern kräftig zu Tode gespottet, was ihm nicht gefiel, dabei war ihm das Spotten schließlich zum Selbstzweck geworden. Auch an Richard Wagner verging er sich, indem er dessen „Parsival" mit seichten Briefen von reiner Form zu entweihen suchte, und diesen Ton ahmten nun die jüngeren Kritiker nach, gleich Lindau oft die Sache mit der Person verwechselnd. In das neugegründete reichshauptstädtische Blatt — das „Berliner Tageblatt" — wurde dieser Ton eingeführt durch denselben Schriftsteller Oskar Blumenthal, der einst in Bremen die „Monatshefte" an die Brüder Hart abgetreten hatte und nun in seiner Stellung an der großen Tageszeitung sich durch seine kritische Mordarbeit bei den Berlinern bald den Spottnamen des „blutigen Oskar" erwarb. Auch ein anderer junger Kritiker tauchte damals auf, der später ein Führer der „Revolution" zu werden bestimmt war. Fontane wünschte bei der bevorstehenden Begründung des Deutschen Theaters einen Gehilfen zur Seite zu haben. Man wandte sich ratsuchend an Professor Scherer, und dieser empfahl seinen Lieblingsschüler — den damals sechsundzwanzigjährigen Otto Brahm, den „Schillerhasser".

Die Gründung des Deutschen Theaters! Wie viele stolze Hoffnungen knüpften sich nicht hieran! Es sollte die Reichshauptstadt erst recht auch zur Kunsthauptstadt machen! Da das Königliche Schauspielhaus seine literarischen Pflichten beharrlich verkannte, als Neuheiten die oberflächlichsten Lustspiele bot und die Klassikervorstellungen langsam im alten

Schlendrian einschlafen ließ, so entsprach die Gründung allerdings einem Bedürfnisse, und zwar, was die Klassikervorstellungen anbetraf — in glänzendster Weise.

Adolf L'Arronge, der bekannte Theatermann, Possen- und Lustspieldichter, scharte alles um sich, was die deutsche Bühnenwelt an glänzenden Namen besaß: Klara Ziegler, Franziska Ellmenreich, Anna Haverland, Friedrich Haase, Ludwig Barnay, August Förster usw. Natürlich geschah, was geschehen mußte: Die Berühmten nahmen sich gegenseitig Licht und Luft und stritten solange miteinander, bis einer nach dem andern sein Aktionärverhältnis löste, und vom alten Stamme nur noch L'Arronge selbst, der stark übertreibende Siegwart Friedmann und der klug besonnene künstlerische Leiter des Ganzen, der treffliche August Förster übrigblieben. Dieser ist der Schöpfer des neuen dramatischen Stils für die junge Generation geworden. Er bildete aus der lieblichen Anna Jürgens eine brauchbare Liebhaberin, er schulte die junge Theresina Geßner, er brachte den jungen Sommerstorff zur künstlerischen Höhe und er ließ vor allen Dingen zwei junge Genies sich entfalten: den Charakterdarsteller Max Pohl und den jugendlichen Helden Josef Kainz. Letzterer war zwar eigentlich ein Schüler Ludwig Barnays gewesen. Seitdem dieser in seiner glänzenden Inszenierung von Schillers „Don Carlos" das „Deutsche Theater" in die Reihe der ersten Bühnen der Welt eingeführt hatte, war Kainz als kühner Neuerer bekannt. Nun galten die Goetheschen Vorschriften nicht mehr, daß der Schauspieler dem Publikum den Rücken nicht zuwenden dürfe u. dgl. mehr, und anstelle des herkömmlichen getragenen Vortrags trat der Geschwindmarsch der Kainzschen Sprechweise. Man nannte daher Kainz einen Realisten, und doch war er damals ein Künstler von idealster Gesinnung, der es lebhaft bedauerte, daß außer den Klassikervorstellungen fast nichts Bedeutendes in dieser schönen Kunstanstalt gespielt wurde. Französische Machwerke wie Ohnets „Hüttenbesitzer" entweihten den Spielplan, und Oskar Blumenthals oberflächliche Lustspiele, wie der „Probepfeil" und die „Große Glocke", wurden hier zum Leben erweckt und für künstlerische Offenbarungen gehalten.


Josef Kainz

In demselben Jahre 1883 aber, in dem das Deutsche Theater entstand, wurde Berlin literarisch in ganz anderer Weise erregt durch eine Reichstagsverhandlung. Als man ein Gesetz gegen den verderblichen Kolportagebuchhandel beriet, wies ein Staatssekretär darauf hin, daß eine verderbliche junge Literatur ins Kraut zu schießen beginne, schlimm beeinflußt durch den französischen Naturalisten Emile

Zola. Er berief sich dabei auf einen Artikel Theophil Zollings, des Lindau-Nachfolgers in der „Gegenwart", wo besonders von einem Roman die Rede war: „Die Kinder des Reichs" von Wolfgang Kirchbach. Mit diesem neuauftauchenden Schriftsteller aber haben wir uns nach München zu wenden, wo gleichfalls die literarischen Gärungen in vollstem Gange waren.

Zweites Kapitel.

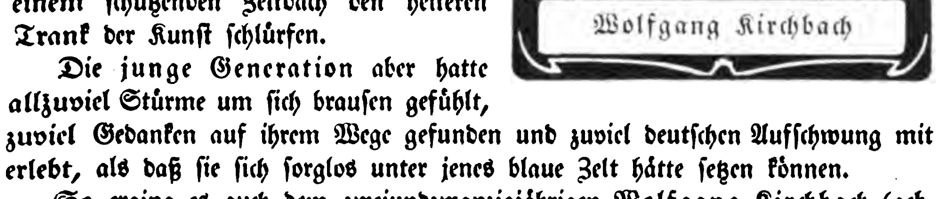
Gegensätze auf dem Münchener Parnaß. — Die Heidedichter.

Die alte Isarstadt war seit dem Anfange des Jahrhunderts ein Hauptsitz deutschen Geistesstrebens gewesen. König Ludwig I. hatte dort die bildenden Künste zum Leben erweckt; König Max rief sich die berühmte Tafelrunde von Dichtern und Gelehrten, König Ludwig II. (1864) wurde der rettende Schutzengel Richard Wagners, schuf das Festspielhaus zu Bayreuth, und in seiner Einsamkeit schwelgte er nicht nur in Musik, sondern hatte allerorten seine geheimen Dichter, die nur für ihn schufen. Die Poeten freilich, die seines Vaters Hof geziert hatten, waren nicht mehr dort. Emanuel Geibel lebte längst wieder in seiner Vaterstadt Lübeck (seit 1869), Bodenstedt war über Meiningen und Berlin nach Wiesbaden gezogen. Und so war denn Paul Heyse als ragende Säule aus der alten schönen Zeit nur noch von wenigen Genossen minderen Ranges umgeben. Aber der berühmte Verein „Das Krokodil" bestand noch und wahrte die Erinnerungen seiner großen Tage. Paul Heyse selbst, damals ein rüstiger Fünfziger und auf der Höhe seines Ruhmes, galt daher als der unbestrittene König im Münchener Geistesleben. Waren in den Tagen des Königs Max die Dichter selbst Professoren gewesen — wie Bodenstedt und Geibel — so verknüpfte jetzt noch manches Freundschaftsband den Dichter und Professorensohn Heyse mit den Münchener Gelehrten der Hochschule. Der geistreiche Historiker Moritz Carriere, der als einziger Freund Bettinas von Arnim die letzte Hochflut der Berliner Romantik noch mit durchlebt hatte, und der jetzt in Wort und Schrift seine idealistische Kunst- und Weltanschauung verkündete; Michael Bernays, der eifrige Goetheforscher, der aus den Werken dieses Meisters sein Lebensprinzip schöpfte — sie standen auf einem geistigen Boden mit dem großen Novellisten,


Paul Heyse

der selbst das Goethesche Lebensideal von Jugend auf angestrebt hatte und es im maßvoll künstlerischen Genuß des Diesseits zu finden glaubte, den keine Grübelei trüben, dem kein Dogma irgendeiner Art Fesseln anlegen und dem nur die Schönheit selbst die Grenzen vorschreiben sollte, die der Lebensgenuß nicht überschreiten darf, wenn er nicht von selbst zu Qual werden soll. —

So ungefähr könnte man die Weltanschauung bezeichnen, wie sie Heyses Dichtung damals vertrat. Dabei öffnete er sein gastliches Haus ebensogern aufstrebenden Jüngern seiner Kunst wie seinen eigenen Genossen, und in dieser Geselligkeit, die von Kunst, Dichtung und Musik gewürzt wurde, war nur eins verpönt — die Klänge Richard Wagners. Ja, wie zwei Antipoden standen sich diese gegenüber; der Geist der schönheitstrunkenen Dichtung, die von nichts singen und reden will, als von Liebe und die Blässe des Gedankens meidet — und der kraftgewaltige Geist jener Musikdramen, die alle Tiefen des Denkens aufwühlen, die Tragik der Liebe mit dem Aufwärtsringen des Menschengeistes verschmelzen, alte und neue Philosophenweisheit in wunderbaren Tönen verklären, den sozialen Fluch des Goldes in der Menschen- und Götterwelt verfolgen und in jedem Klang und jedem Wort, in Scherz und Ernst, heiliges Deutschtum predigen. Ja, der echt germanische Himmel mit Sturm und Wetterwolken, ahnungsvoller Morgenröte und weihevoller Rätselstimmung wölbt sich über Wagners Welt, während Heyses Jünger unter dem ewigen Lichtblau des italienischen Himmels mitten in der Welt des Kampfes gedankenlos und sorgenfrei- und der anderen Menschen unbekümmert wie unter einem schützenden Zeltdach den heiteren Trank der Kunst schlürfen.


Wolfgang Kirchbach

Die junge Generation aber hatte allzuviel Stürme um sich brausen gefühlt, zuviel Gedanken auf ihrem Wege gefunden und zuviel deutschen Aufschwung mit erlebt, als daß sie sich sorglos unter jenes blaue Zelt hätte setzen können.

So erging es auch dem zweiundzwanzigjährigen Wolfgang Kirchbach (geb. 18. Septbr. 1857), der von frühster Kindheit an die Stürme der Weltgeschichte um sich hatte wehen fühlen. Als Sohn eines deutschen Malers war er in London zur Welt gekommen. Dort war er aufgewachsen neben den älteren Söhnen des Dichters Ferdinand Freiligrath und des Schriftstellers Karl Blind, die bekanntlich beide ihrer politischen Gesinnungen wegen aus Deutschland verbannt worden waren. In einem Gespräch ihrer beiden Söhne Wolfgang und Ferdinand hat Kirchbach später die Eindrücke wiedergegeben, die seine Kindheit umklungen haben:

„Ich war zu jung, um alles zu verstehen, was sie sagten, und doch wußte ich in meinem Traume das Schicksal der beiden Knaben voraus, die beide lebten in tiefer, heißer Liebe für ihr deutsches Vaterland, obwohl sie Englisch sprachen, wie ich. — Der Knabe Ferdinand Blind begann: „Weißt du schon, Wolfgang, warum dein Vater und der Meine hier in dieser Fremde leben?" — „Wohl weiß ich's," sagte Wolfgang, „und hier der kleine Wolfgang soll es hören, daß er's nie vergißt, niemals. Sie mußten in die Fremde ziehen, weil sie ein freies und einiges Vaterland gepriesen, weil sie nicht wollten, daß Deutschland ein Land der Schmach sei, weil sie dies Land über alles liebten, dies Land, das zerrissen, krank, elend zwischen anderen Reichen liegt." — „Aber es wird nicht zerrissen bleiben, Wolf", entgegnete Ferdinand."

So wehte der Hauch des deutschen Patriotismus in Kirchbachs frohe Kindheit hinein. Als kleiner Knabe kam er in sein eigentliches geistiges Vaterland, und mit Begeisterung sah er mit seinen jungen Augen Deutschland groß und einig werden. So ging er nach Leipziger Studierjahren im Jahre 1879 nach München, als erste Gabe ein Märchenbuch darbietend. In phantastische Form hatte er seine dichterischen Erstlinge gekleidet, und man sieht darin, wie sich ihm ganz unwillkürlich das Leben zum Märchen verklärt; aber nicht zum Ammen- und Feenmärchen der Romantiker — denn er ist nichts weniger als ein Träumer — sondern zum Gedankenmärchen. Er will nicht die Wirklichkeit zum Traum verdämmern lassen, sondern durch das Duftgewebe des Traumes zeigt er die Wirklichkeit in tiefer, gedanklich verklärter Gestalt.

So stand er seiner Veranlagung nach im Gegensatz zu dem Altmeister Heyse, für den er aber trotzdem große Verehrung fühlte. Denn eine geistig so durchgebildete Natur wie Kirchbach, der das klassische Altertum so gut zu schätzen weiß wie die modernste Neuzeit, wird nie der „lächerlichen Sucht" der Neuerer verfallen, auf Bedeutendes zu schelten, nur weil es sich in einer neugewordenen Zeit fremdartig ausnimmt. So verkehrte er auch im Hause Paul Heyses und lernte dort einen begeisterten Jünger des Meisters kennen, der sich später bedeutungsvoll entwickeln sollte, den Sohn aus einem reichen Hause zu Frankfurt a./M., Ludwig Fulda (geb. 15. Juli 1862).

Ein Künstlerroman mußte unter den Münchener Anregungen naturgemäß Kirchbachs nächste größere Arbeit sein, und er wählte sich zum Helden den italienischen Maler, Dichter und Tonkünstler aus dem siebzehnten Jahrhundert Salvator Rosa. Dieses bunt in allen Farben schillernde Genie mit der zerfahrenen wilden Jugend, mit seinem märchenhaften Räuberleben in den Abruzzen, mit seinem hungernden Zigeunertum in Neapel, mit seiner Not und Qual in der mittelalterlichen Weltstadt Rom, bis zu seinem endlichen sieghaften Durchdringen zu Ruhm und künstlerischer Eigenart — war es nicht in der Tat geschaffen zum Helden für eine Dichtung Kirchbachs, der hier seine Freude an drastischen Wirklichkeitsbildern ebenso zeigen konnte, wie seine Fähigkeit zum künstlerischen Nachempfinden? Und der obendrein hier seiner bald grübelnden, bald sarkastischen Laune die Zügel schießen lassen konnte zu lustigen Bocksprüngen? Aber seine ganze Eigenart zeigte er doch erst in dem sonderbaren Novellenzyklus: „Die Kinder des Reichs". Hier stand er mit beiden Füßen auf dem Boden des geliebten Vaterlandes, hier schwelgt er in wonniger Bewunderung des Reichsgedankens, der für

ihn eine geradezu mystische Größe erhält. Er hat nun das deutsche Vaterland an vielen Ecken und Enden kennen gelernt. Er kennt Berlin, Leipzig, München und das süddeutsche Hochgebirge. Alle diese Einzeleindrücke aber drängt es ihn wieder zu einem Gesamtbild zusammenzufassen. Alle diese Kinder deutscher Gaue, Stämme und Städte haben für ihn nur noch eine Bedeutung als „Kinder des Reichs" (1883). Mit einer phantastischen Vision auf dem Wetterstein, jener höchsten Gebirgsgruppe der bayrischen Alpen und somit dem höchsten Punkte des Deutschen Reichs, beginnt die Geschichte. Wie der Dichter von dort aus herniederschaut in die herrliche Landschaft, taucht vor seinem geistigen Auge das ganze Deutsche Reich auf, bis zu den fernsten Hansastädten an der Meeresküste. Und endlich sieht er das ferne London und sich als Kind mit jenen beiden Knaben im Gespräch.

„Die Bilder vom Reiche aber, die ich ahnungsvoll vom Berge geschaut, wurden im Tale deutlicher in mir, und ich schrieb sie nieder als ein Zeugnis von den Werken Gottes und den Taten der Menschen."

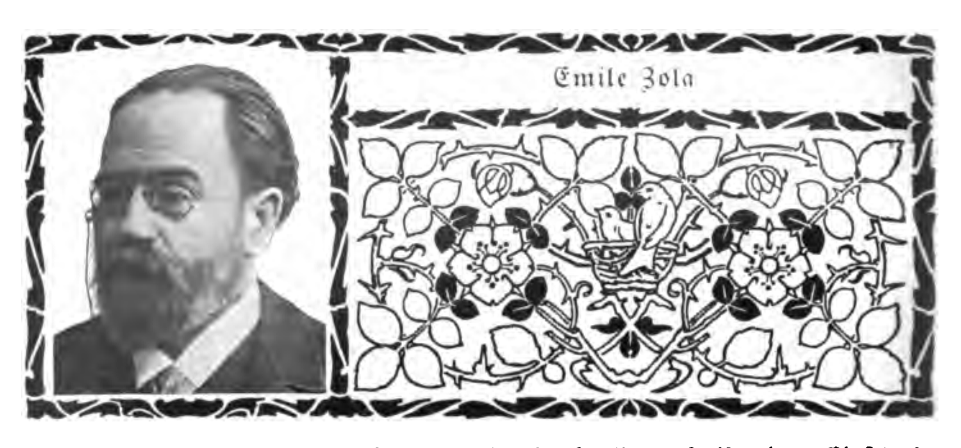
Und in jeder Örtlichkeit, die uns vorgeführt wird, tritt uns irgend eine Erscheinung entgegen, wodurch die Menschen in Beziehung zum Ganzen des Reiches gesetzt werden. In Berlin ist die Hauptfigur ein alter Postsekretär, der seine innige Freude daran hat, daß durch seine Hände die Briefe und die Geldsendungen aus dem ganzen Reiche laufen. Er steht als Vertreter des Altberlinertums im Gegensatz zu seinen beiden Söhnen, dem Major und dem Rechtsanwalt, zu deren Leidwesen er seinen subalternen Posten nicht aufgeben will. Und in den Verwicklungen der Handlungen entrollt sich eilig das ganze Berlin mit seinen Höhen und Tiefen und mit seinen gesellschaftlichen Gegensätzen. — In seltsam phantastischer Weise werden in Leipzig die sozialdemokratischen Verhältnisse mit den Geschicken einer exzentrischen Frau verknüpft. — In München steht das Künstlertum und der Kampf gegen den Ultramontanismus im Vordergrunde. — Ein liebenswürdig neckisches Reiseabenteuer verknüpft die deutsche Landschaft Österreichs mit denen des Deutschen Reichs. — Am Fuße der Wartburg spielt eine zarte Seelengeschichte, und „Allvater Wodans abenteuerliche Reise" gibt einen phantastisch gedankenreichen Überblick über die Entwicklung des Deutschtums von den germanischen Urwäldern bis zu den damaligen Hetzreden des russischen Generals Skobeleff.

Wer diesen ganzen Plan des Werkes überschaut, der wird, trotz mancher Nacktheiten, die darin vorkommen, erstaunt sein, wie der Staatssekretär Bödiker dieses deutsch-nationale Buch als gemeingefährlich erklären, diese gedankenreichen Novellen für eine Nachahmung des französischen Naturalisten halten konnte. Eine Probe zeige den Unterschied:

„Auf dem Anhalter Bahnhofe zu Berlin tönte die Glocke Mitternacht. In den Lüften über der Hauptstadt des Reiches erhob sich ein brandender Sturm der Töne, denn in der Nähe und in der Ferne klangen mit helleren Stimmen vier Schläge die volle Stunde, und langsam, tieferzitternd, vollerdröhnend sangen die schweren Glocken in zwölf bedeutungsvollen Schlägen den ernsten Choral der Mitternacht. Ein Summen ging über die Dächer der Stadt, als wären in allen Revieren verborgene Geister aus tiefem Schlummer aufgeschreckt; sie murrten ihr Geisterbrausen vom Askanischen Platze hinüber durch die Straße zur Bethlehemskapelle, sie teilten es in

der Nähe den Geistern der Lukaskirche mit. Die riefen, aus ihrem Schlafe halb erweckt, zwölf warnungsvolle Rufe hinüber über stille Gärten und verschlafene Paläste, über den schwarzen, lautlosen Asphaltboden der Leipziger Straße, über den Palast des Generalpostamtes und seine Dachfirste zur Dreifaltigkeitskirche. Dort waren neue Geisterscharen versammelt, denn die hohen stundenlangen Häuserreihen hinauf und herab aus weiter Ferne brausten neue Stimmen; sie kamen herüber von der Hedwigskirche, wo sie plauderten und hinüberheulten über die Kastanienbäume und Lindenstämme einer nächtlich vereinsamten breiten Straße zwischen ernsten Palästen und über die Schornsteine derselben zur Dorotheenkirche. Weit drinnen, wo die engen alten, winkeligen und schwarzen Straßen sind, antworteten die verschlafenen Töne der Geister des Nikolaiturms, und das dunkle Wasser der Spree entlang über unzählige Brücken, über Viadukte und Hafenbecken, über tausende von kleinen Schiffen und Zillen schwebten die brausenden Geisterscharen und verloren sich tönend in weite Fernen der Arbeiterviertel. Und als der letzte Schlag verklungen war, verschwanden die Stimmen der aufgeschreckten, summenden Geister, und sie sanken zurück in den tiefen, dunklen Schlaf der Nacht. Da ward aus Morgen und Abend ein neuer Tag."

So war denn Kirchbach nicht wenig empört über den Vergleich mit einem Franzosen, den er damals noch gar nicht einmal kannte. Doch sollte er ihn jetzt kennen lernen.



Das Jahr 1870 hatte ja für Frankreich in ähnlicher Weise einen Einschnitt in das Geistesleben gebildet wie für Deutschland. Emile Zola, der fleißige sorgsame Beobachter mit dem klaren Kopf und kühlen Herzen eines modernen Naturforschers; der meisterliche Schilderer, dem das Schönste genau so viel wert ist wie das Häßlichste — hatte nach dem furchtbaren Zusammenbruch seines auch von ihm geliebten Vaterlandes begonnen mit seiner ihm eigenen, langsamen, stetigen, unbezwinglichen Beharrlichkeit, das Paris des zweiten Kaiserreiches nach allen Ecken und Kanten hin dichterisch zu zergliedern in dem ungeheuren Riesenromanzyklus „Les Rougon-Macquart".

Die ersten sechs Romane davon hatten innerhalb Frankreichs wenig, nach außen fast gar nicht gewirkt. Solange Zola Äbte und Exzellenzen, berauschend schöne Gärten und allenfalls die Fleischläden auf den Märkten von Paris schilderte, hatte der langsame Trott seiner Schritt-für-Schritt-Darstellung und der Mangel an Perspektive bei dem gleichmäßigen Betonen jeder Kleinigkeit auf die größeren

Leserkreise zu eintönig, ja langweilig gewirkt. Anders aber wurde das Verhältnis mit einem Schlage, als Zola sich auf seiner vorgeschriebenen Roman-Reise den Lasterhöhlen von Paris näherte. Nun schien die Sache pikant zu werden, nun hielt man den gleichmütigen Schilderer alles Wirklichen für einen obszönen Schriftsteller, nun schimpfte man auf ihn und nun — verschlang man in Frankreich so gierig die dargebotene Kost, daß in allen Ländern Europas der Heißhunger nach dieser Speise geweckt wurde, und es fehlte nicht an bereitwilligen Übersetzer-Kellnern, die das allbegehrte Gericht jedem Volke in seiner eigenen Schüssel vorsetzten. Auch in Deutschland las alles L'assommoir („Den Totschläger"), die Geschichte von der Schnapskneipe, die Groß und Klein, Mann und Weib ins Verderben hinabschlingt. Da wurden denn auch die deutschen Kritiker aufmerksam und mußten die große Schilderungsgabe des kaltherzigen Dichters bald zugeben, ohne seine bedenkliche Einseitigkeit zu verkennen. So blieb die Bewunderung, wo sie auftauchte, kühl und verstandesgemäß. Da kam im Jahre 1883 nach München ein Mann zurück, geradeswegs aus Paris und die Seele ganz erfüllt von seinem Zola. Dieses Mannes Seele war allerdings leicht zu erfüllen von allem, was ihm groß und gewaltig dünkte. Und so war er recht dazu geschaffen, der eigentliche Prophet der neuen Literaturrichtung zu werden. Sehen wir uns ihn näher an!


Michael Georg Conrad

Michael Georg Conrad wurde am 5. April 1846 zu Gnodstadt im bayrischen Frankenlande geboren. Sein erstes Ziel war, Lehrer zu werden. Er widmete sich der Pädagogik und ging mit dieser Kunst auf Reisen. Einige Jahre lebte er als Lehrer in Genf. Eines der ersten Ideale, das sein begeisterungsfreudiges Herz erfüllte, war die Freimaurerei. In Neapel hatte er eine Zeitlang als Meister vom Stuhl den Hammer geführt, und sicherlich war der hochgewachsene blondgelockte Franke — eine recht urgermanische Hünengestalt — schon körperlich ein stattlicher Mann für solches Amt. So erfüllte er sich in Italien und später in Paris mit den dort herrschenden freimaurerischen Anschauungen, und in seinem Schriftchen „Flammen für freie Geister" hielt er sie den deutschen Brüdern später entgegen. Aber auch für alle anderen Anregungen war sein Herz offen. So

lernte er in Neapel den damals schon leidenden deutschen Professor Friedrich Nietzsche kennen und las mit Begeisterung die ersten Werke dieses Mannes, dessen spätere geistige Entwicklung für Deutschland so bedeutungs- und verhängnisvoll werden sollte. Und nicht weniger begeisterte ihn auf der Fahrt nach Frankreichs Küsten Emile Zolas Roman: „Im Bauche von Paris". Der Schimmel, der gleich im ersten Kapitel den Marktkarren zieht, prägte sich in seiner natürlichen Lebenswahrheit dem geistigen Auge des Lesenden ein wie etwas Wirkliches. Conrad glaubte noch nie eine solche Kunst der Schilderung wahrgenommen zu haben und nahm sich vor, daß ihn in Paris einer seiner ersten Wege zu dem damals, wie gesagt, noch nicht sehr gefeierten Zola führen sollte. Freundlich empfing der kleine, willensstarke, nüchterne Franzose den großen deutschen Schwärmer, und dieser gewann von dem Charakter seines Ideals nun einen ebenso starken Eindruck wie früher schon von seiner Begabung.

Je mehr sich Conrad in den Pariser Verhältnissen zurecht fand, desto klarer stand bald sein Urteil fest. Es waren vor ihm und zugleich mit ihm genug Deutsche in Paris, aber er brachte für seine Beurteilung einen Maßstab mit, der immer der beste ist: sein natürliches Empfinden.

In seinem Buche „Madame Lutetia" entrollt er Bilder von Paris, die weit entfernt sind von der bis dahin meist üblich gewesenen Verherrlichung des Babel an der Seine. In seiner Schrift „Parisiana" unterscheidet er sich in seinem literarischen Urteil sehr von der herkömmlichen Verhimmelung aller französischen Schriftsteller. Bisher hatte man den rein künstlerischen Maßstab angelegt und daher geschickte Bühnenmacher wie Sardou und geistreiche Sinnenkitzler oft auf eine Stufe gehoben mit dem großen Molière von einst. Conrad verlangt aber außer der äußeren Kunst auch Gedankengehalt und sittlichen Ernst. Darum verurteilt er jene beiden, da sie nur Spieler und Tändler sind, preist aber mit vollen Tönen den Dramatiker Emil Augier als „den letzten Gallier" und den Romanschriftsteller Emile Zola als den „Großmeister des Naturalismus". Erfüllt von solchen Anregungen kam er nach München ins Vaterland zurück, um dort alles zu verkünden, was seine Seele bewegte. Er war von jeher eine Kämpfernatur für seine Freunde und gegen seine Feinde; und wofür und wogegen kämpfte er nicht alles in München! — Für eine Reform der Freimaurerei; gegen den Ultramontanismus, in Schriften wie „Klerikale Schilderhebung" und „Die letzten Päpste". Dabei schwärmte er für Nietzsche, schwärmte für Wagner, schwärmte für Zola! Und mittlerweile fing auch er an, naturalistisch zu dichten. Ganz von selbst wurden seine Pariser Erfahrungen unter der Hand zu novellistischen Skizzen, wie er sie in dem Werke „Lutetias Töchter" vereinigte. Wie der Name sagt, handelt es sich hier nur um französische Frauengestalten, während im „Totentanz der Liebe" auch deutsche Stoffe behandelt werden. Stofflich ist nun die Verwandtschaft mit Zola groß, aber in der Form unterscheidet sich der Jünger doch sehr von seinem Meister. Bei ihm ist alles knapp, vom Puls der Leidenschaft durchbebt, oft genug satirisch gefärbt. Alles in allem freilich beruht Conrads Bedeutung überhaupt nicht auf seinen Dichtungen, sondern auf

seinen kritischen Äußerungen. Er ist der größte Anreger der jüngstdeutschen Bewegung.

Schnell trat er auch in natürlichen Gegensatz zu Paul Heyse; schnell näherte sich ihm Kirchbach. Der Verlagsbuchhändler Wilhelm Friedrich in Leipzig, der damals den Ehrgeiz entwickelte, für die Neuen das zu werden, was für die Klassiker Cotta gewesen, vermittelte auch die persönliche Bekanntschaft der beiden. Im Verlage von Friedrich erschienen damals die Romane von Wilhelm Walloth, der gern ein Reformator des historischen Romans geworden wäre. Doch hatte er wenig Zeug dazu. Den ägyptischen Romanen von Georg Ebers trat er freilich entgegen mit seinem dreibändigen „Schatzhaus des Königs". Dies alte heitere Märchen mit dem diebischen Helden, der für seine gelungenen Spitzbübereien endlich mit der Hand der Königstochter belohnt wird! Tieck hat ein satirisches Drama, Heine eine satirische Ballade daraus gemacht. Dafür ist der Stoff geeignet. Aber für einen ernsten historischen Roman? Natürlich mußte Walloth das Beste von der Geschichte dann weglassen. Aber das wäre doch nicht nötig gewesen, daß er von einem Theatereffekt zum andern stürmt, Verschwörungen, Belauschungen, haarsträubende Todesgefahren und unmögliche Rettungen im letzten Augenblick kolportageromanartig häuft, um seinen beinahe ermordeten und beinahe zerquetschten Helden mit einer beinahe lebendig begrabenen Jüdin zu verheiraten, die sich schließlich als natürliche Tochter des Königs entpuppt. Das niederstürzende Königsbild, das viele hundert Arbeiter erschlägt, ist freilich ein ebenso erfreulicher Anfang, wie das Ertränken einer ganzen Tafelrunde durch einen heimlich in den Speisesaal geleiteten Nilkanal ein ebenso erbaulicher Abschluß ist. Schade nur, daß die allerwärts borgende Phantasie des Verfassers eine herrliche mittelalterliche Foltermaschine, die den Gefangenen langsam zwischen ihren Wänden zermalmt, dem Amerikaner Poe stiehlt und sie — ausgestattet mit einem Apparat, der wie eine moderne elektrische Leitung aussieht — in das alte Ägypten verlegt. O! — man sehnt sich wirklich nach Georg Ebers zurück, der doch wenigstens in der Kulturgeschichte ein sicherer Führer ist! — Und doch sollte es bald Leute geben, die Herrn Walloth als den wahren Realisten des Geschichtsromans ausschrien.

Vorläufig gesellte sich in München zu Conrad und Kirchbach der alte Herr von Reder, der damals nahezu sechzigjährige Epiker zu dem Mann im Anfang der vierziger und dem Jüngling im Anfang der zwanziger Jahre. Dies Zusammenleben der drei spiegelt sich wider in Kirchbachs Gedicht von den „Drei seligen Faunen", die aus dem Bacchusreigen vorübergehend entfliehen und bei einem Bauern das Knechtesjoch tragen, um nützliche Erdentiere zu werden, bis Dionysos die Enttäuschten wieder befreit und zu ihrem Götterleben zurückführt.

Dies Lied bildet den Schluß von Kirchbachs damals erscheinenden „Ausgewählten Gedichten" (1883), an denen man allgemein rühmte, daß sie nicht bloß das alte Lied der Liebe fiedeln, sondern auch wieder mit Gedankentiefe Welt und Menschenleben dichterisch zu durchdringen suchen. Ein Jahr später veröffentlichte Wildenbruch seine „Dichtungen und Balladen", unter denen namentlich das farbenprächtige Hexenlied im Sturm die Herzen eroberte.

Aber das kraftvollste lyrische Talent erstand inzwischen in den Schleswig-Holsteinschen Landen, die der deutschen Literatur schon so manchen Dichter von Kraft und Gemütstiefe geschenkt hatten: einen Hebbel, einen Storm. Und Kraft und Gemütstiefe sind auch die beiden bezeichnendsten Dichtereigenschaften des jungen schleswigschen Edelmanns, der in dieser Zeit seinen Militärdiensten Lebewohl sagte und sich auf sein holsteinsches Gut zurückzog. Detlev Frhr. von Liliencron (geb. in Kiel am 3. Juni 1844) hatte als preußischer Offizier die Feldzüge von 1866 und 1870/71 mitgemacht, als Hauptmann seinen Abschied genommen und stand im vierzigsten Lebensjahre, als er von seinem Gute Kellinghusen aus seine erste Gedichtsammlung in die Welt schickte unter dem bezeichnenden Titel „Adjutantenritte". Bezeichnend ist dieser Titel freilich nicht für den Inhalt, sondern im wesentlichen nur für die Art der Gedichte: denn sie haben etwas soldatisch Keckes an sich. Es klingt aus ihnen wie Säbelrasseln und Trompetenschmettern — obgleich zumeist nicht das moderne Soldatenleben den Stoff für die Lieder hergibt; nur die zum Schluß angehängte Skizze, die den Titel des Buches wiederholt, führt im Wechsel von Vers und Prosa lebensvoll in eine moderne Schlacht ein. Was aber die ganzen Dichtungen gemeinsam durchweht, das ist die Küstenluft von des Dichters meerumschlungener Heimat. Der salzkräftige Odem der See hat dieses Sängers Nerven gestählt, so daß er die oft wilde Geschichte seines engeren Vaterlandes zu markigen Balladen gestaltet. — Und doch fehlt ihm die echte, tiefe Empfindung nicht — auch für das Weiche und Zarte, dem er wortarmen, aber herztiefen Ausdruck zu verleihen weiß. So ersteht in seinen Gedichten der stiernackige friesische Bauer, der blutbespritzte Ritter aus Sage und Geschichte, und um sie her breitet sich die weite Landschaft mit Düne, Deich und Marsch, mit Moor und Heide und mit dem fernen weithinrauschenden Meer, dessen Donner hinüberdringt in die Stille des weltabgeschiedenen Friedhofs. Ein wahres Meisterwerk herber, aber echter Schilderung von rauher Natur und rauhen Menschen bietet uns da:

Der Heidebrand.

„Herr Hardesvogt, vom Whisttisch weg,
viel Menschen sind in Gefahr.
Es brennt die Heide von Djernisbeg
und das Moor von Munkbrarupkar."
Schon steh' ich im Bügel, schon bin ich im Sitz,
in den Sattel springt der Gendarm wie der Blitz
Just schlägt es im Städtchen Glock zwölfe;
wir reiten, als hetzten uns Wölfe.

Hier schläft ein Garten in Mitternachtruh,
dort dämmert im Mondschein der Busch,
und Felder und Wälder verschwinden im Nu,
wir fliegen vorüber im Husch.
Und sieh, in der Ebene stäubt Funkengeschwärm,
schon murmelt herüber verworrener Lärm.
Es gilt! Die Sporen dem Pferde,
der Bauchgurt berührt fast die Erde.

Herunter vom Gaule, wir sind am Ort,
und stehen in Rauch und Qualm.
Das Feuer frißt gierig: das Kraut ist verdorrt,
vom Sommer vertrocknet der Halm.
Doch mitt' in der dampfenden Pußta, o Graus,
steht hell in Flammen ein einzelnes Haus.
Und aus dem sengenden Schilfe
ruft's markerschütternd um Hilfe. —

Sechshundert Mann gruben den Graben breit
und geboten dem Feuer Haltein,
sechshundert Mann sind zum Retten bereit
und schauen verzweiflungsvoll drein:
Unmöglich ist es, zum brennenden Haus
sich durchzukämpfen, vergeblicher Strauß,
denn kaum sind im Torfe die Sohlen,
so rösten sie schon wie Kohlen.

Das Schreien wird schwächer, dann hat es ein End'
das Haus ist abgebrannt.
In der Heide züngelt es, zischelt und brennt,
doch nur bis zum Grabenrand.
Im Osten zeigt sich ein purpurner Streif,
auf Ähren und Blumen und Gras fällt der Reif.
Und ruhig im alten Bogen
kommt die Sonne heraufgezogen. — . . . .

Und nun folgt die schreckliche Aufklärung. Ein altes, einst braves Mütterlein, das vom eignen Sohne aus dem Hause geworfen worden, hat dies Haus nun aus Rache dem Verderben geweiht. — Neben solchen großen Gemälden finden wir auch kleine leichthingeworfene Skizzen mit dem flüchtigen, aber fesselnden Leben der Momentphotographie, wie:

Viererzug.

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
an den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
alles das von der Sonne beschienen
so hell, so hell. —

So ist Liliencron, ob er mit breitem Pinsel malt oder mit flüchtigem Riß entwirft, ein echter Naturkünstler, doch freilich — zu dem Münchener Parnaß hatte er nur vorübergehende Beziehungen.

Er ist vielmehr der eigentliche Dichter von Heide- und Moorlandschaft und machte, um die Zeit, da diese Gegenden auch in der Malerei zu Ehren kamen, ältere und jüngere Dichter gleichen Sinnes erst bekannt, obgleich er sie alle weit übertrifft.

Gleich ihm ein eigentlicher Stimmungsdichter ist Friedrich Lewes (geb. in Posthausen am 7. Juni 1859), über all seinen Versen liegt die Wehmut ausgebreitet, daß ein Mann, der zu Höherem bestimmt gewesen zu sein glaubt, im Frondienst des Amtes seinen künstlerischen Idealen nicht nachringen kann. Ergreifend kommt dies zum Ausdruck in dem Liedchen:

Zu spät.

Noch einmal — eh' das Abendrot
im Nebeldunst versinkt
und alles, was der Tag mir bot,
die dunkle Nacht verschlingt.
Noch einmal möcht' ich frank und frei
hinaus in Sturm und Drang
und jubeln in den jungen Mai
des Lebens Hochgesang!

Noch einmal jenem Fluch entfliehn,
der mich aufs neue hält,
und wieder kühnen Mutes ziehn
zum Kampfe in die Welt;
und eh' sie weiter mit erschlafft
und müde wird und träg' —
mich werfen mit der ganzen Kraft
dem Schicksal in den Weg!

Doch ach, die Rast schon lang' verdarb
das heiße wilde Blut,
im Karrendienst des Alltags starb
der frohe Wagemut;
der Sturm, der mir umtobt das Haus,
hat meinen Flug verweht . . . . . .
Und zög' ich zehnmal jetzt hinaus,
ich weiß: es ist zu spät!

Gleichfalls meist weiche Stimmungen gibt **Hermann Löns** (geb. zu Kulm in Westpreußen am 29. September 1866), ein in Hannover volkstümlicher Journalist, der in seinen Liederbüchern „Mein goldenes Buch" und „Mein grünes Buch" am liebsten leicht skizzenhafte Natureindrücke wiedergibt, wie er sie als eifriger Jäger aufnimmt, z. B.:

Lauter kleine goldene Sonnen
leuchten aus dem Rasengrün,
lauter große goldene Träume
stolz in meiner Seele blühn

Jeder Baum ist voller Blüten,
jeder Vogel jubelt laut,
jeder Halm und jede Rispe
ist mit Tropfen schwer betaut.

Und ich gehe, dein gedenkend,
durch das taubeperlte Ried,
in den Augen feuchtes Glänzen,
in der Brust ein Frühlingslied.

Eigentliche Heidedichter sind die beiden Brüder **August** und **Friedrich Freudenthal**, zwei Handwerkersöhne aus Fallingbostel in der Lüneburger Heide. Der unlängst verstorbene **August** (geb. am 2. September 1851), besingt sein Heimatland mit schlichter Begeisterung:

Kein schroffer Fels steigt zum Himmel empor
und zwingt zu bewunderndem Staunen;
kein Gießbach schäumt aus Schluchten hervor,
Waldmärchen ins Ohr dir zu raunen.

Und streift erst der Sonne goldiger Strahl
der tauigen Erika Glocken,
schau, wie es hervor mit einemmal
weiß Lust und Leben zu locken!

Und doch, wenn im Osten der Morgen graut
und strahlend sich rötet der Himmel,
wie webt es heimlich im Heidekraut,
wie regt sich's im frohen Gewimmel!

Schlaftrunken taumelnd im Blütentau
die Bienen und Käfer sich recken;
es flattern die Falter rot und blau
hervor aus den Schlummerverstecken.

Eidechslein schlüpfen durchs blühende Kraut
in goldig blitzendem Kleide,
und rings in den Lüften werden sie laut,
die fröhlichen Sänger der Heide.

Der noch lebende Friedrich (geb. am 9. Mai 1849), der sich oft des niedersächsischen Platts bedient, singt etwa vom Heidewirt:

Die alte Sage will nicht ruhn,
daß in der Nacht den Gast erschlug
der Heidewirt, auf dessen Tun
seitdem Verderben ruht und Fluch.

Krank ward die Frau; als sie verschied
war keiner, der zur Ruh' sie trug,
kein Sang ertönte und kein Lied —
auch auf dem Weibe ruht der Fluch.

Des Heidewirtes Töchterlein —
wohl war sie schmuck und reich genug,
doch möcht' um sie kein Bursche frein —
auch auf der Dirne ruht der Fluch.

Als plötzlich in der Wetternacht
die Lohe aus dem Dache schlug,
kein Mensch an Hilfe hat gedacht —
auch auf der Schenke ruht der Fluch.

Als Bettler irrt auf ödem Pfad
der Wirt durchs Dorf, durch Moor und Bruch,
die Kinder schreien, wenn er naht —
es ruht auf ihm des Volkes Fluch!

Der eigentliche Marschendichter des Niedersachsenstammes ist Hermann Allmers (geb. am 11. Februar 1821 zu Rechtenfleth an der Weser, gest. 1903). Längst bekannt durch sein Marschenbuch und seine „Römischen Schlendertage", hat er in seinen Dichtungen, die im Jahre 1878 in zweiter Auflage erschienen, die Heimat gepriesen:

Ich ruhe still im hohen, grünen Gras
und sende lange meinen Blick nach oben,
von Grillen rings umschwirrt ohn' Unterlaß,
von Himmelsbläue wundersam umwoben.

Und schöne weiße Wolken ziehn dahin
durchs tiefe Blau, wie schöne stille Träume; —
mir ist, als ob ich längst gestorben bin,
und ziehe selig mit durch ew'ge Räume.

Drittes Kapitel.

Das Wiedererwachen der Wirklichkeits-Erzählung.

Gewiß waren diese jungen neuen Propheten in der Literatur nicht die Einzigen, die im Gegensatz zur geschichtlichen Dichtung die Darstellung auch der Gegenwart wieder forderten. Neben den Älteren, wie Spielhagen und Paul Heyse, waren längst andere auf den Platz getreten, die auch in den siebziger Jahren die Wirklichkeit mit lebensvollen Farben schilderten. Will man nur einige Beispiele herausgreifen, so muß man hier an erster Stelle Karl Emil Franzos nennen, der mit seinen Kulturbildern aus Galizien: „Halb Asien" eine ganz neue ethnographische Welt der Darstellung erschlossen und bald darauf in prächtig anschaulichen Romanen dichterisch verwertet hatte. Gerade im Jahre 1880 hatte er den ersten Höhepunkt seines Könnens erreicht mit seinem Meisterwerke „Moschko


Karl Emil Franzos

von Parma", das mit episch behäbiger Vortragsweise eine wunderbare Kraft der Gestaltung und wirkliche Gedankentiefe vereinigt. Aber freilich lag die ganze Welt der Franzosschen Dichtung in der fernen Donauebene und nicht in der modernen Großstadt.

Von Österreich her kamen auch die Erzählungen zweier namhafter Dichterinnen. Zu der bedeutendsten Erzählerin deutscher Zunge entwickelte sich damals Marie von Ebner-Eschenbach (geb. zu Zdislavic in Mähren am 13. Septbr. 1830). Ihre „Dorf- und Schloßgeschichten" (1884) hatten die scharfe Beobachtung und die kraftvolle und gemütstiefe Darstellungsgabe dieser Erzählerin gezeigt. Sie wesentlich hatte dazu beigetragen, nach den Tagen der liebenswürdig oberflächlichen Marlitt und ihrer Schülerinnen Werner, Heimburg usw. wieder einmal den literarischen Wert des Frauenromans zu beweisen, an dem man am Anfang und in der Mitte des Jahrhunderts nicht gezweifelt hatte. Eine moderne Österreicherin trat jugendkräftig der älteren Landsmännin bald zur Seite in der Person von Emilie Mataja (geb. zu Wien am 20. November 1855), deren Erzählung „Der geistliche Tod" (1884) eine der erschütterndsten Prosadichtungen der Gegenwart ist: das Leiden und Sterben eines liebenden Priesters ist in Prosa nie gewaltiger geschildert worden. Sie nannte sich Emil Marriot.

Zehn Jahre älter als sie stand Sophie Junghans unter den Wirklichkeitsschriftstellerinnen ihr zur Seite (geb. zu Kassel am 3. Dezember 1845), die namentlich mit ihrer „Erbin wider Willen (1881) sich als feine Seelenkennerin offenbart hatte.

Aber die Zeit verlangte mehr und mehr nach Romanen aus der Reichshauptstadt,

und so war denn von Fritz Mauthner „Der neue Ahasver" erschienen — seit Paul Heyses „Kindern der Welt" der erste Berliner Roman wieder mit echten Wirklichkeitsfarben.

Und die Berliner Erzählung wurde nun der begehrte Tummelplatz für die Dichter der neuen Generation. Ernst von Wildenbruch ließ seine außerordentlich lebensvollen Novellen in jenen Jahren langsam erscheinen. Und wenn auch deren Meisterstück, „Die Kindertränen", in Frankfurt a./Oder spielte, so bot doch auch eine trefflich geschilderte Erzählung ein Sittenbild aus Berlin: „Die heilige Frau"; die Geschichte des armen Ladenmädchens, das seinem vornehmen Liebhaber vertraut und ihm Glück, Ehre und Leben opfert, ist hier trotz aller poetischen Auffassung als ein typischer Vorfall mit echter Wahrheit mitten in das Berliner Treiben hineingerückt.


Marie v. Ebner-Eschenbach

Jedoch merkte man noch bei den meisten großen Talenten, daß sie von auswärts ihren Weg nach Berlin hereingefunden hatten. Zur schnellsten Berühmtheit gelangte damals Hermann Heiberg aus Schleswig (geb. am 17. November 1840). Als er mit seinem „Apotheker Heinrich" im Jahre 1885 den Gipfel seines Könnens erstieg, ließ er das tragische Schicksal der Frau, die dem Egoismus des kaltherzigen Mannes erliegt, noch in einem kleinen, fernen Orte spielen, und in dem Augenblicke, wo er mit „Esthers Ehe" (1886) sich energisch dem Berliner Roman zuwendete, begann auch seine Begabung und sein Erfolg schnell abzunehmen.

Auch als Konrad Telmann (eigentlich Zittelmann) in seinem großen Erstling „Götter und Götzen" ein reiches und volles Bild von Streben und Strebertum, von Standesvorurteilen und Geldknechtschaft, aber auch von Künstlerschwung und echtem Idealismus entrollte, ließ er zwar die mannigfach verschlungenen Fäden der vielen Familienschicksale von einem Hause in der Großstadt ausgehen, aber es war die Großstadt vor dem siebziger Kriege! Der Krieg und seine Folgen kamen in dem Romane vor, aber das eigentliche Großstadtproblem lag ihm nicht zugrunde.

Aber als der Roman „Die Betrogenen" den Namen Max Kretzers bekannt machte (1882), fühlte man, daß hier wirklich ein Berliner Volksschriftsteller entstanden sei, der in die Tiefen der Weltstadt aus eigener Erfahrung hineingeschaut hatte, der die furchtbaren Räder der Riesenstadtmaschine beobachtet hatte als ein emporringender Geist. Charles Dickens ist aus ähnlichen Gründen ein Klassiker



Emilie Mataja

der Großstadtpoesie geworden. Er mochte stark eingewirkt haben auf Kretzer, der zu ihm ein sehr ernstes, melancholisches Gegenstück bilden würde. Nach einem langen Kampf ums Dasein in der Weltstadt stand Kretzer damals in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahre. Der geborene Posener (geb. 7. Mai 1857) hatte sich dabei schnell in die Berliner Verhältnisse eingelebt, und wie er sich mühsam Schritt für Schritt seine Bildung erwarb, erfaßte ihn immer stärker der Drang zum Schreiben. „Die beiden Genossen" hieß der erste Roman, der von ihm bekannt wurde (1881). Der Verfasser steht darin der Sozialdemokratie in voller Gegnerschaft gegenüber. Er schildert, wie in einer kleinen Stadt ein aus Berlin ausgewiesener Agitator erscheint und alle Welt für den Kommunismus begeistert. Doch wird er schließlich entlarvt und widerlegt. Im selben Jahre erschien als Buch „Sonderbare Schwärmer", ein Werk, das zwei Jahre zuvor in der Bürgerzeitung unter dem Namen „Bürger ihrer Zeit" gebracht worden war. Dieser Roman spielte schon in Berlin, aber auf Wunsch seines Verlegers hatte Kretzer die Namen der Straßen und Plätze leicht verschleiern müssen. Zu vollster Kraft aber schwang sich Kretzer erst in seinem Roman „Die Verkommenen" empor (1883).

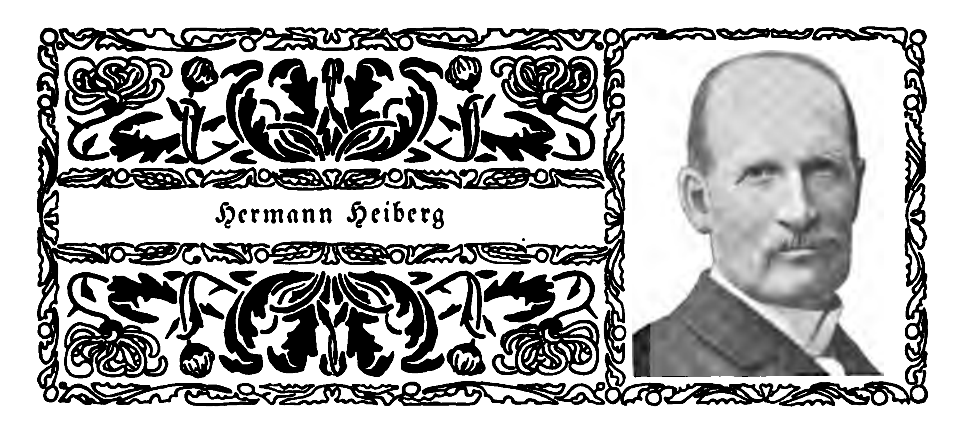
In der Tat ein Gemälde von geradezu furchtbarer Großartigkeit! Im Laden eines Pfandgeschäfts treten uns die Figuren zuerst entgegen, und von hier aus wächst die Handlung mit unerbittlicher Gewalt durch die finsteren Arbeiterviertel von Berlin hindurch und bringt dem Herzen Gestalten nahe, an denen man sonst auf der Straße achtlos oder gar mit Widerwillen vorübergehen würde. Lange hatte kein Romanschriftsteller in Berlin die Fähigkeit besessen, alltägliche Vorgänge so erschütternd aufzufassen und so dramatisch auszumalen. Die Abführung eines Arbeiters vom Hofe einer riesigen Mietskaserne gestaltet sich zu einem Vorgang, der an die Bändigung eines königlichen Raubtiers erinnert. Und dieses Mietshaus selbst mit seinen unendlichen Fensterreihen und seinen Massenwohnungen dahinter — wie steht es uns leibhaftig vor Augen! Wie schauen wir durch alle Fenster hinein, wie fühlen wir uns auf den Treppen und Korridoren heimisch, wie prägt sich jeder Winkel unserm Gedächtnis, nein, unserm Auge ein! Wir lernen Familien kennen, die dort hausen, wir sehen junge Genies vergeblich

nach Erlösung ringen, wir sehen die Unmöglichkeit dieser Eltern, ihre Kleinen daheim zu beaufsichtigen, wir erleben das Unglück mit, das den Unbewachten widerfährt, und wir sehen, wie — verständnislos nach dem Buchstaben des Gesetzes — die jammernde Mutter noch wegen Fahrlässigkeit zur Strafe gezogen wird.

Mit einem Wort: Vor Geist und Sinnen entrollt sich uns ein verzweifelter Kampf guter und schlechter Menschen mit den unerbittlichen Mächten der Not und des Elends, und mit gellendem Aufschrei versinkt vor uns alles endlich in einen tiefen Abgrund. Wohl mag das Bild übertrieben sein; wohl darf man von einem Kunstwerk eine versöhnlichere Stimmung verlangen, — aber das Buch gibt sich ja nicht wie ein reines Kunstwerk, sondern als ein Werk, das Mitleid und Menschenliebe diktiert haben und das — schon nach der Vorrede zu urteilen — weniger einen dichterischen, als einen sittlichen Zweck verfolgt. Die wohltuende Wärme dieser Auffassung aber unterscheidet es wesentlich von Zolas Schöpfungen. Denn diesem sind die Menschen nur Versuchstiere für seine „Experimentalromane" — bei Kretzer aber spricht deutlich das Herz mit.

Der Roman erschien als Feuilleton in dem damals gegründeten „Deutschen Tageblatt", das im Gegensatz zum Berliner Tageblatt entstanden war und christlich-soziale Interessen vertreten sollte. Verschiedene Dichter gruppierten sich um dasselbe: Hans Herrig, der Lyriker und Dramatiker, dem freilich die Kraft für ein wirkliches Drama abging, der aber in seinen satirischen Epen „Die Schweine" und „Der dicke König" viel Geist zeigte, leitete das Feuilleton. Zu seinen Mitarbeitern gehörte bald ein neuer Literaturstürmer: Bleibtreu (geb. 31. Januar 1859).

Karl Bleibtreu war in die Literatur auf anderem Wege eingetreten. Als Sohn des bekannten Schlachtenmalers Georg Bleibtreu war er in künstlerischer Luft aufgewachsen. Zwei Dinge waren ihm, wo nicht in die Wiege, so doch auf den Pfad seiner Erziehung gelegt: Warme Vaterlandsliebe und ein früh eröffneter Sinn für die Gedankenwelt des Krieges. Der Ruhm der neuesten deutschen Waffentaten, die in den Werken seines Erzeugers neues Leben gewonnen hatten, umklang auch des Sohnes jugendliche werdende Phantasie, und seinem hellen Verstande erschloß sich gleich der Werdegang der Geschichte des deutschen Geistes.


Hermann Heiberg

Eine echte Dichtermutter gab seinem Bildungsgange früh künstlerische Ziele. Alle Dichter der Weltliteratur öffneten dem Knaben ihre Schätze. Und so hielten in seinem jungen Geiste die Großen der Welt Wache: Caesar und Hannibal, Friedrich und Napoleon, Goethe und Schiller, Shakespeare und Lord Byron. Noch besuchte er die Schule, als es ihn schon drängte, jenen nachzustreben, und der erste Sang, den der zwanzigjährige Jüngling der Welt darbot, spielte in germanischer Vorzeit, im dichterisch geweihten Norden. Einen Wikinger wählte Bleibtreu zu seinem ersten Helden, aber einen solchen, der zugleich ein Dichter war. So entstand seine Neudichtung der alten Sage von Gunnlaug Schlangenzunge (Gunlaug Ormstunga). Im nächsten Jahre schon erschien ein zweites Werk des jungen Poeten, das wieder einen Dichter zum Helden hat: „Der Traum aus dem Leben des Dichterlords". Alle Bestandteile des Titels weisen deutlich genug auf den Helden hin: Lord Byron. Völlig anders ist hier die Handlung und ihre Führung. Mitten in die moderne Welt versetzt uns das Leiden des ersten und größten Verkünders des Weltschmerzes. Von Zitaten wimmelnd, ringt die Arbeit nach psychologischer Vertiefung und neuzeitlicher Färbung und Empfindung. In einzelnen Bildern zieht das Leben Byrons von seiner Kinderzeit bis zu dem Schiff, das seinen Sarg mit sich führt, an uns vorüber. „Eines echten Dichters Entwicklung im Kampfe mit der Welt bis zur völligen Welt- und Selbstüberwindung durch den Schmerz" — das bezeichnete Bleibtreu selbst später als das Ziel, das ihm bei diesem Mitteldinge zwischen Roman und Biographie vorgeschwebt hat. — Blieben diese beiden Erstlinge ziemlich unbeachtet in der weiteren Öffentlichkeit, so schlug das dritte kraftvoll durch: „Dies irae, Erinnerungen eines französischen Offiziers". Was den äußeren Erfolg brachte, war die wohlgelungene Einkleidung des kleinen Werkchens, das wirklich in Frankreich selbst für eine mahnende und warnende Schrift eines ungenannt gebliebenen Franzosen gehalten wurde. Was ihm aber den inneren Wert gab, das war die völlige Eigenart dieser Dichtung. Hier hatte der junge Ringer mit einem Schlage seinen Weg gefunden.

Man kann wirklich sagen, daß hier eine neue Gattung entstanden war, von der die deutsche Literatur noch nichts Ähnliches besessen hatte. Wie voll auch Bleibtreu bald darauf den Mund zu nehmen pflegte, wenn es ihm galt, seine eigenen Schöpfungen anzupreisen — darin hatte er recht, wenn er das sonderbare kleine Buch später bezeichnete „als den ersten Versuch, ein historisches Prosaepos zu formen". Das ist es, und es ist mehr als ein Versuch. Mit scharf eindringender militärischer Sachkenntnis ist der Plan der Schlacht von Sedan hier erfaßt, und mit der Kraft eines ganzen und ursprünglichen Dichters ist er geschildert. Mitten in der kampfumtosten Stadt stehen wir, und die unerbittlich andrängenden blauen Scharen der deutschen Soldaten fluten vor unserm Blick wie in glänzenden Farben gemalt. Die prächtig gezeichneten Charaktere heben sich heraus: der dritte Napoleon, der „grundsätzlich" sich nicht in den Plan der Schlacht mischt; Mac Mahon, hier Mac Glücksspilz genannt, der flotte Reitergeneral Gallifet, der prächtig gezeichnete Optimist Wimpffen, der eigens aus Afrika herbeigeeilt ist, um sich hier für alle Ewigkeit mit Schande zu bedecken. Dieser

großartigen Schöpfung ließ Bleibtreu ähnliche folgen in kritikloser Eile, und gleich die erste dieser Nachfolgerinnen raubte dem Verfasser einen Teil seiner Freude an dem kaum errungenen Erfolge. „Wer weiß es" behandelte eine spanische Kriegsepisode; aber der erste militärische Beurteiler wies ihm darin ein Plagiat nach. —

Ein jedenfalls früher schon entstandener eigentümlicher Roman Bleibtreus gelangte erst nach dem „dies irae" zur Veröffentlichung: „Der Nibelungen Not". War Gunnlaug Schlangenzunge im Tone nordischer Lieder gehalten, so hatte Bleibtreu sich hier bemüht, den Stil alter Chroniken nachzuschaffen. Aber nicht das Nibelungenlied etwa erzählt er hier — nein, der Grundgedanke versucht es, den Verfasser dieser größten aller epischen Dichtungen germanischer Zunge in seinem Leben zu schildern. Vielleicht mag Scheffels so wohlgelungener Versuch mit dem Dichter des Waltariliedes hierbei mitgewirkt haben. Bleibtreu erfindet sich einen bürgerlichen Dichter, Konrad von Bechelaren, der als Geheimschreiber im Dienste des Bischofs von Aquileja zufällig Einblick in eine lateinische Fassung der Siegfriedsage erhält, und den die Erinnerung an deren gewaltige Gestalten auf allen seinen Zügen begleitet. Die Vasallenpflicht bindet den Bischof an den Herzog von Österreich; mit diesem geht er auch in den Kreuzzug und faßt unterwegs einen grimmigen Haß gegen Richard Löwenherz von England. Später veranlaßt er dessen Gefangennahme in deutschen Landen, und das bringt ihn in Verbindung mit dem Hofe des Hohenstaufen-Kaisers Heinrich VI., und endlich wird der vielgereiste Konrad Geheimschreiber bei der Kaiserin Konstanze. Er


Konrad Telmann

durchlebt die Feindschaft der beiden Gatten und wird mittelbar in das Verbrechen des Gattenmordes verwickelt, mit dem Bleibtreus Dichterphantasie das Gewissen der schönen Kaiserin belastet. Dadurch wird aber auch das Gewissen Meister Konrads beschwert, und der sucht und findet befreienden Trost in der Dichtung. Er hat nun alle Stimmungen der Siegfriedsage mit durchlebt, und ähnliche Gestalten wie dort sind auch durch sein Leben gegangen. Der jäh und früh verstorbene Kaiser Heinrich verklärt sich ihm zum Siegfried. Die finstern Leidenschaften der Kaiserin leihen tiefergreifende Züge her für die Gestalten der Brunhild wie der Krimhild. Die Erinnerung an den großen Barbarossa verdichtet sich ihm zum edlen Ritter Dietrich von Bern, und der kraftgewaltige übermütige Richard Löwenherz — sowie sein halber Namensvetter Heinrich der Löwe — verschmelzen in der Gestalt des grimmen Tronjers Hagen, zu der freilich Meister Konrad auch aus der eigenen Seele manches hinzutut: wie er denn auch in der Figur des Markgrafen Rüdiger eine Art von Selbstbildnis schafft. Zum Spielmann Volker hat ihm Walter von der Vogelweide Modell gesessen; und ähnlich ergeht es mit den andern Figuren. Eine wissenschaftliche Entdeckung glaubte Bleibtreu gewiß damit nicht gemacht zu haben, aber ganz geistreich ist immerhin der Gedanke: in der Seele des Nibelungendichters Erlebnisse zu vermuten, wie sie das Lied selbst schildert — und aus diesem Grunde wurde später Bleibtreu ein eifriger Verteidiger der Wöberschen Aufstellung, wonach Heinrich von Traunstein aus ähnlichen Gründen für den Dichter des gewaltigen Liedes erklärt wird*).

Zweifellos ist diese Dichtung älter als „dies irae“, wenn sie auch später erschien, aber sie zeugt dafür, daß Bleibtreus Streben in jüngeren Jahren ein zielbewußtes einheitliches gewesen ist. Überall zog ihn das Große an. Auch seine „Norwegischen Novellen“ verraten Vorliebe für die derbe, knorrig volkstümliche Gestaltung. Noch fehlte völlig der bestimmende Einfluß des modernen Naturalismus.

Das Jahr 1884 aber bezeichnet einen deutlichen Einschnitt in Bleibtreus Entwicklung. Schon der Titel seines ersten Werkes aus diesen Jahren verrät sofort, wie er nun auf neuen Bahnen wandelt. „Schlechte Gesellschaft“ heißt die Sammlung naturalistischer Novellen. Zwiefach ist dieser Titel zu verstehen: In der ersten Geschichte wird eine „feine Familie“ vorgeführt, wo der Schwiegersohn die Schwiegermutter liebt und dadurch sein Weib vernichtet. In den beiden anderen spielt die Lieblingsfigur der Jüngstdeutschen von damals ihre Rolle: die Berliner Kellnerin! Einmal ist es ein Student, einmal ein berühmter Musiker, der hier — nicht etwa unglücklich macht — nein — unglücklich wird! Ja, das ist die eigentümliche Fassung, die gleich wieder eine Eigenart Bleibtreus zeigt: Hatte Wildenbruch in seiner „heiligen Frau“ einen Vorgang dichterisch verklärt, der sich in Berlin nur allzuoft abspielt, so trat Bleibtreu gerade dagegen mit ganzer Schärfe auf. Bei ihm ist in diesem Falle das weibliche Geschlecht das stärkere und zwar gerade am stärksten da, wo es am rechtlosesten ist. So schreibt also Bleibtreu hier eine

*) Die Reichersberger Fehde und das Nibelungenlied, Meran 1885 bei Plant; vgl. auch K. Bleibtreu: Die Entdeckung des wahren Nibelungendichters in Berl. Monatsh. f. Literatur 1885, herausgegeben von Heinrich Hart, S. 537—558.

Klagedichtung für den schwachen Mann, der, einer hohen geistigen Zukunft bestimmt durch Geist und Gaben, jählings auf alles verzichtet, weil er genarrt wird von einem schlechten Weibe. Der Musiker fällt im Duell mit einem früheren Liebhaber der gefeierten Kellnerin, der Student erschießt sich. So sinken die Männer, und die Dirnen lachen. — Helft den schwachen Riesen vor den zaubergewaltigen Venusdienerinnen! — Diese erbärmlich schwächliche Weltanschauung hatte beim ersten naturalistischen Versuch die einstige geistige Kraft Bleibtreus abgelöst. Dagegen bleibt er kraftvoll auf geschichtlichem Boden.


Max Kretzer

Er hatte seine Schlachtenschilderungen unbeirrt fortgesetzt. „Napoleon bei Leipzig" und „Deutsche Waffen in Spanien" beweisen es. Und Lord Byron war ihm nun der Held zweier Dramen geworden. Das eine nennt sich „Lord Byrons letzte Liebe", das andere heißt „Seine Tochter". Das erste war schon im Jahre 1881 in erster Fassung erschienen, also ein Jahr nach dem Roman „Traum". Völlig umgearbeitet kam es nun wieder zum Vorschein im Jahre 1886, gleichzeitig mit jenem anderen. In dem einen ist der lebende, in dem andern der tote Lord Byron der Held. Schon das beweist, daß das zweite das eigenartigere ist. Lord Byrons letzte Liebe ist sein bekanntes Verhältnis zu der Tochter des Grafen Gamba, der Gattin des greisen Guiccioli. Dieser Ehebruchsstoff, in dessen Mittelpunkt ein genialer Dichter steht und dessen Hintergrund der mißlingende Freiheitskampf gegen Österreich bildet — erscheint auf den ersten Augenblick sicherlich als echt dramatisch. Doch ist dies nur Schein. Gerade die Figur eines Dichters läßt sich auf der Bühne am wenigsten gestalten, weil man ihn doch nicht kann dichten sehen, und weil dadurch die Haupterkenntnisquelle für den Charakter des Poeten unsichtbar wird — eben seine Poesie. Gerade bei der realistischen Behandlungsweise Bleibtreus erscheint mitten in den Gesellschaftsszenen und Salons der dichtende Lord unerträglich, der alle Augenblicke seine eigenen Verse deklamiert und dessen geckenhaftes Kokettieren mit seinen weißen Fingern hier nicht aufgehoben werden

kann durch das, was der epische Biograph uns zeigen könnte: durch einen Blick in seine abgrundtiefe Gedankenwelt. Und wenn die Gambas hier dem Dichter zürnen, daß er sein Wort nicht gehalten für Italiens Freiheitskampf, und dieser dafür auf seine dichterischen Taten verweist, so weiß dies nur der Byronkenner zu würdigen; obendrein aber bleibt es auch für diesen nur eine abstrakte Reminiszenz, aber keine gegenständliche Bühnenwahrheit. Ebensowenig ist es Bleibtreu gelungen, die Herzensgeschichte mit der Geschichte jenes Freiheitskampfes innerlich zu verbinden. Nur äußerliche Effekte gibt die Verschwörung der Carbonari für dieses Stück her, und auch die Boten der Griechen, die am Schluß den Lord zu ihrem Führer wählen, stehen da, wie vom Himmel gefallen. — Eine desto feinere Arbeit ist das zweite Schauspiel, in dem die überlebende Tochter des toten Dichters unverschuldet unter dem Schicksal ihres Vaters leidet. Bei der geschiedenen Frau des großen Toten auferzogen — in der Atmosphäre des klatschsüchtigen London — hat man sie wie von etwas Unreinem ferngehalten von dem Bilde ihres genialen Vaters und möchte sie diesen hassen lehren. Kaum herangewachsen, wird sie mit einem ungeliebten Gatten verheiratet, der argwöhnisch jede Äußerung ihres Charakters belauert: von der Angst gepeinigt, daß des Vaters wilde Zügellosigkeit in der Tochter erwachen, oder sie dem Wahnsinn anheimfallen müsse. Und während sie mit ihrem Manne als Gast in dem Schlosse ihres Vaters weilt und auf Schritt und Tritt immer lebendiger das Bild dessen, den sie nie gekannt hat, vor ihr auftaucht, deutet man die Fehler ihrer Unerfahrenheit als verwerfliche Anlagen; und wie endlich ein überlebender Freund des Dichters ihr das Bild und die Werke des Verklärten zeigt, da sinkt sie überwältigt von der Fülle des Genius nieder, und von unendlicher Sehnsucht nach dem großen, toten Vater erfüllt, stirbt sie in der Erbgruft der Byrons auf dem Grabe des Unsterblichen. Was diese kleine feine Studie aber für Bleibtreus Entwicklungsgang besonders merkwürdig macht, das ist die Tendenz. Er predigt hier zum ersten Male als eine Naturnotwendigkeit das Gesetz der unbedingten Vererbung. Auch hierin ist er also ein Jünger Zolas geworden, den er bald der Jugend zum alleinigen Führer anpreisen sollte. Und doch — wie wenig Bleibtreus Empfinden gerade auf das Moderne ging, das bewiesen gerade damals seine schönsten lyrischen Gedichte. So eines aus seinem „Tiroler Liederbuch“:

Unheimlich abgestorbne Äste knarrten,
die greisen Wipfel schwankten rätselvoll.
Seltsamen Gruß die bärt'gen Fichten schnarrten,
der Vögel Abendmesse leicht verscholl.

Der Dohle Schrei in grämlichen Basalten
erstarb, es schwieg des Stromfalls Orgelton —
das Herz der Schöpfung schien mir tief gespalten,
wie Mater Dolorosas um den Sohn.

Da, als am Quell ich dürstend hingesunken,
da wurde mir im träumerischen Moos,
als hätte ich vom Nornenquell getrunken,
so lebenüberwindend, todesgroß.

Hier unter diesen trauerernsten Buchen,
genüber schneeversilbertem Gestein,
die alten Minnesänger mich besuchen,
die diese Ostmark ew'gem Ruhme weihn.

Ihr hehren unbegreiflichen Gestalten
germanisch keuscher Herzensherrlichkeit,
ehrfürchtig ahn' ich euer segnend Walten,
ein schwacher Enkel eurer Riesenzeit.

Du „dunkles“ nicht, du helles Mittelalter,
ich höre deiner Vogelweide Chor,
ich fühle deinen Minneernst, o Walter,
und sieh, die Morgensonne flammt empor.

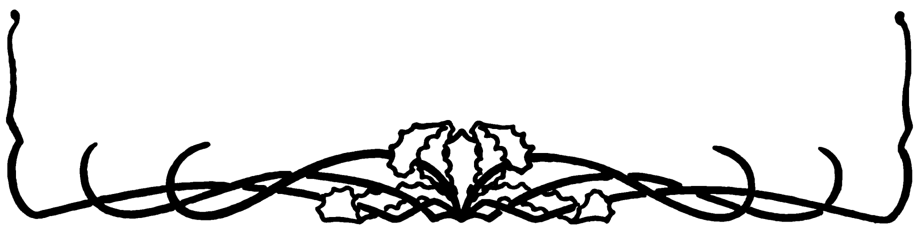
Vom Sonnendunst spinnt sich ein zarter Schleier
von Berg zu Berg, der Amsel Schlag verstummt —
als harre auf den Dichter, ihren Freier,
Natur, in zücht'ge Bräutlichkeit vermummt.

Und später wird's, die Abendschatten sinken
und in mein Herz versagter Liebe Qual,
da sehe ich den Mond versöhnend blinken,
und mich umstrahlt der wahren Minne Strahl.

Der wahren Liebe tröstliche Erkenntnis,
versenkt sich wunschlos in das eigne Sein,
aus wunder Seele blutet das Bekenntnis:
Was du verlorst, nur das ist ewig dein.

Als Bleibtreu das Liederbuch, das dieses Gedicht enthielt, eben für den Druck abschloß, kam er mit einer jungen Dichterschar in Berührung, die sich vorgenommen hatte, mit Bewußtsein und Absicht eine „Revolution" in der Literatur zu erregen.







Zweites Buch.

Die literarische Revolution wird proklamiert.

Erstes Kapitel.

Die lyrische Freischar in Berlin.

Mit großen Worten begann die Vorrede zu einer Sammlung neuer Gedichte, deren Verfasser sich in Berlin zu einer Gruppe gemeinsamer Kämpfer zusammengeschart hatten:

„Unsere Literatur ist überreich an Romanen, Epen, Dramen, an sauber gegossener, feingeistiger, eleganter, geistreicher Lyrik, aber sie hat mit wenig Ausnahmen nichts Großes, Hinreißendes, Imposantes, Majestätisches, nichts Göttliches, das doch zugleich die Spuren reinster, intimster Menschlichkeit an sich trüge! Sie hat nichts Titanisches, nichts Geniales. Sie zeigt den Menschen nicht mehr in seiner konfliktgeschwängerten Gegenstellung zur Natur, zum Fatum, zum Überirdischen. Alles Philosophisch-Problematische geht ihr ab. Aber auch alles Hartkantig-Soziale. Alles Urewige und doch zugleich Moderne. Unsere Lyrik spielt, tändelt."

Als Ausnahmen werden Lingg, Grosse, Schack, Hamerling und besonders Dranmor genannt, der geistvoll elegische Schweizer, der eigentlich Ferdinand von Schmid hieß (1823—1888).

„Aber wir brauchen nicht blindlings seiner Spur zu folgen. Der Geist, der uns treibt zu singen und zu sagen, darf sich sein eigen Bett graben. Denn es ist der Geist der wiedererwachten Nationalität. Er ist germanischen Wesens, der all des fremden Flitters und Tandes nicht bedarf. Er ist so reich, so tief, so tongewaltig, daß auf unsrer Leier alle Laute, alle Weisen anklingen können, wenn er in seiner Unergründlichkeit und Ursprünglichkeit uns ganz beherrscht. Dann werden wir endlich aufhören, lose, leichtsinnige Schelmenlieder und unwahre Spielmannsweisen zum besten zu geben, dann wird jener selig-unselige, menschlich-göttliche, gewaltige, faustische Drang wieder über uns kommen, der uns all den nichtigen Plunder wieder vergessen läßt, der uns wieder welt- und menschengläubig macht, der uns das lustige Faschingskleid vom Leibe reißt und dafür den Flügelmantel des Poeten, des wahren und großen, des allsehenden und allmächtigen Künstlers um die Glieder schmiegt — den Mantel, der uns aufwärts trägt auf die Bergzinnen, wo das Licht und die Freiheit wohnen, und hinab in die Abgründe, wo die Armen und Heimatlosen kargend und duldend hausen, um sie zu trösten und Balsam auf ihre bluttriefenden Wunden zu legen. Dann werden die Dichter ihrer wahren Mission auch wieder bewußt werden:

Hüter und Heger, Führer und Tröster, Pfadfinder und Wegeleiter, Ärzte und Priester der Menschen zu sein, und vor allem die, denen ein echtes Lied von der Lippe springt, — ein Lied, das in die Herzen einschlägt und zündet, das die Schläfer weckt, die Müden stärkt, die Frevler schreckt, die Schwelger und Wollüstlinge von ihren Pfühlen wirft, brandmarkt oder wiedergeboren werden läßt! Vor allem also der Lyriker! ... In dieser Anthologie eint sich ein solcher Stamm von Lyrikern, die sich das Gelübde auferlegt, stets nur dieser höheren, edleren und tieferen Auffassung ihrer Kunst huldigen zu wollen!"

Diese so großartig angekündigte „Anthologie" nannte sich „Moderne Dichtercharaktere", und die soeben gehörte verheißungsvolle Stelle steht in der Einführung „Unser Credo" von Hermann Conradi. Aber an dieser einen Einleitung hatten die Herausgeber nicht genug. Es folgte noch eine weitere von Karl Henckell „Die neue Lyrik". Dieser literaturgeschichtliche Titel läßt freilich vergebens eine eingehendere Darstellung erwarten. Henckell sagt dasselbe wie Conradi, nur mit weniger Feuer und mit mehr Anmaßung und Rücksichtslosigkeit gegenüber den älteren Zeitgenossen.

„Moderne deutsche Lyrik! Wer nennt mir drei andere Worte unserer Sprache, in denen eine gleich tiefe Kluft gähnt zwischen dem wahren Sinne derselben und dem Dinge, zu dessen Bezeichnung sie herabgesunken sind? In Wahrheit, es ist ein trauriges Bekenntnis; aber wir haben in den letzten Dezennien weder eine moderne, noch eine deutsche, noch überhaupt eine Lyrik besessen, die dieses heiligen Namens der ursprünglichsten, elementarsten und reinsten aller Dichtungsarten nur entfernt würdig wäre."

Überbietet Henckell so seinen maßvolleren Vorgänger in erkünsteltem Löwenton, so übertrumpft er ihn auch am Schlusse noch. Conradi sprach im Namen der Teilhaber seiner Anthologie — Henckell aber tut's gleich im Namen der ganzen neuen Jugend und endet mit der ungeheuren Zukunftsrenommage:


Hermann Conradi

„Auf den Dichtern des Kreises, den dies Buch vereint, beruht die Literatur, die Poesie der Zukunft, und wir meinen eine bedeutsame Literatur, eine große Poesie"....

Das Satyrspiel, das diesmal sonderbarerweise der Komödie folgte, bestand darin, daß die schon vorher bekannten Dichter es durchaus ablehnten, mit der Anthologie übereinzustimmen. Sowohl Ernst von Wildenbruch wie Wolfgang Kirchbach und Karl Bleibtreu erklärten sehr bald öffentlich, daß sie durchaus nicht zu dieser „jungen Generation" gerechnet zu werden wünschten. Namentlich die beiden letztgenannten ließen es an Deutlichkeit in ihren Äußerungen nicht fehlen, und die damals gerade von Joseph Kürschner gegründete „Schriftstellerzeitung" hallte wider von Erklärungen und Gegenerklärungen. — Und so tauchen denn aus der Fülle der Namen zunächst die beiden Steuerleute des jungen Fahrzeuges vor uns auf: Conradi und Henckell. Wie sie sich in ihren Vorreden voneinander unterscheiden, so auch in ihren Beiträgen. Conradi zeigt sich schon hier als ein eigenartiger Charakter, als ein Ringer nach hohen Zielen, der die Bleigewichte einer unüberwindlichen Sinnlichkeit an seinen Füßen fühlt. Es ist, als ob er sein Ende vorausahnte, das ihn bestimmte, an diesen Bleigewichten zu straucheln, denn trotz seines sehnsüchtigen Aufstrebens reißen sie ihn willenlos hin.

„Was wir vollbringen, tun wir nach Schablonen,
und unsre Herzen schrein nach Gold und Dirnen,
und keinen gibt's, der tief im Herzen trüge
den Haß, der aufflammt gegen diese Lüge —
wir knieen Alle vor dem Götzen nieder
und singen unsrer Freiheit Sterbelieder."

„Wir alle", sagt er, und nimmt sich selbst wenigstens nicht aus. Das ist der Ehrlichkeitszug in seinem Wesen, der ihn zweifellos vorteilhaft vor manchen seiner Genossen auszeichnet. Durch alle seine Lieder, in freien oder gebundenen Rhythmen, geht der wilde Hauch dieses Kampfes, den er mit sich selbst ringt. Bald jubelt er auf:

„Aufsprang mir der Erkenntnis Freiheitstor,
entsagt hab' ich jedwedem Tand und Flitter" —

und bald wieder klagt er in echter Katzenjammerstimmung nach durchzechter Nacht, die er mit seinem Leben vergleicht:

„Das war ein keck Erfassen
des Lebens in jauchzender Lust —
Nun liegt's mir vor Augen so tot und so fahl,
aufschreit in der Brust mir Titanenqual —
Als sollte die Welt ich nun hassen
so ward mir nach all dem Erfassen
des Lebens in jauchzender Lust!"

Und wenn er über eine verlorene Liebe sich trösten will, dann mahnt es ihn:

„Eins aber zieht mich nieder,
das lastet wie ein Fluch,
das lähmt der Seele stolze Kraft,
der Hochgedanken Flug....
Und fragt ihr, was entfesselt
den wirren Qualenstrom?
Die Sehnsucht, die da lechzt nach Glück,
nach Glück, das nur — Phantom!"

Und dieser ewige Kampf des Hohen und Niederen in seiner Seele wird bald zum Leitmotiv seiner Dichtung überhaupt. Er sammelte damals gerade seine Erstlinge unter dem halb ehrlich klagenden, halb koketten Titel „Lieder eines Sünders“.

Ganz anders Karl Henckell. In seinen glatten, reimgewandten Versen ahnt man nichts von solchen selbsterlebten Kämpfen. Eingeführt hatte er sich in demselben Jahre durch ein sonderbares Nachtstück „Umsonst“ mit seltsam ausgeklügeltem Konflikt: Ein junges Mädchen will für die todkranke Mutter um jeden Preis die Medizin beschaffen und verkauft dafür ihre Mädchenehre. Wie sie aber mit dem so schrecklich erworbenen Gelde heimkehrt, ist die Mutter bereits gestorben. — Schnell folgte im Herbst desselben Jahres ein „Poetisches Skizzenbuch“; und nun gab er eine Auslese dessen, was da und dort veröffentlicht war.


Karl Henckell

Henckells Verse schmiegen sich leicht jedem Motiv an: von der Gottesverehrung und der Weltallschwärmerei bis zu den Arbeitern an der Esse und bis zum Liebesleid. Immer bleiben sie dabei glatt und sauber, niemals werden sie tief und feurig. Niemals machen sie den Eindruck, daß sie Selbsterlebtes aussprechen.

Von der Größe des neu erstandenen Reiches singt Henckell in herkömmlichen Tönen etwa:

„Hell schmettern die Fanfaren
durch Tal und Bergrevier:
Wer will die Treue wahren
dem deutschen Reichspanier?
Wir heben hoch die Hände
und kreuzen Schwert mit Schwert;
nun hat die Schmach ein Ende:
Wir sind der Väter wert!“

Ein anderes Mal führt er versgewandt, aber ohne besondere Eigenart die bekannten pantheistischen Gedanken aus:

„An den Wassern bin ich hingegangen,
feuchter Windhauch netzte meine Wangen.
Meine Seele, die das Licht verlor,
meine Seele schreit zu Gott empor.
Der im Wolkenkleid am Himmel schreitet,
der im Sturmhut durch die Lüfte reitet,
der aus grünen Wipfeln raunend winkt,
der aus Silberwellen plätschernd blinkt,
der im Grashalm sprießt, als Regen feuchtet,
der im Blitze schießt, als Sonne leuchtet:
Weltengeist, von dem auch ich ein Teil:
Schütte nieder deiner Gnade Heil! ...“

Gern würde er ganz neue Töne anschlagen, aber es gelingt selten. So versucht er in einem Berliner Abendlied das Treiben und Lärmen in einer Großstadtstraße zu schildern, aber nach einem kurzen Anlauf wirklicher Anschauungsmalerei löst

sich das Gedicht in ein wirres Aneinanderreihen platter Straßenredensarten auf. Und den arbeitenden Schmieden legt er Verse in den Mund, wie:

„Und wenn ein Gott im Himmel nicht
den bangen Ruf versteht,
dann stürm' herein, du Weltgericht,
wo alles untergeht!
Der Hammer sinkt, die Esse sprüht,
das Eisen in der Flamme glüht!" —

Was aber sind diese glatten Verse — rein künstlerisch betrachtet — neben der bittern Eindringlichkeit etwa des Hoodschen Hemdenliedes, oder neben der warmen Innerlichkeit in Freiligraths „Im schlesischen Gebirge", oder neben der wilden Kraft von desselben Dichters trotzigem „Proletarier-Maschinisten"?

Henckell beschreibt sogar den Kampf, den er mit seiner Leidenschaft ringt, so als wenn er ihn mit ansähe, und wir durchleben ihn nicht mit ihm; aber er ist voll Bewunderung seiner eigenen Größe:

„Wer bannt mich fest, wer heißt mich rasten träg'?
Wer ändert mir den selbst erwählten Weg?
Frei ist die Bahn und niemand darf mich zügeln,
ich stürme fort auf adlerschnellen Flügeln.
Der Welten Räume messe ich zur Stund'
von Himmelsfernen bis zum Höllenschlund,
von Pol zu Pol — durch Höhen und durch Gründe,
von Gott zu Bel, von Menschlichkeit zur Sünde" u. s. f.

So halten die beiden Vorredner der Sammlung nicht allzuviel von dem, was sie versprachen. Henckell entpuppt sich als ein formgewandter Wort-Dichter, Conradi als Sänger seines eigenen Unterliegens.

Als eigentlicher „Herausgeber" aber hatte ein anderer gezeichnet, der denn auch den Reigen der Dichtungen eröffnet: Wilhelm Arent, ein verwöhnter Jüngling, dem die Verhältnisse leider früh erlaubten, jeder inneren Ausbildung zu entsagen und nur zu „dichten". So war er denn erst achtzehn Jahre alt, als er seine erste Liedersammlung herausgab, und doch trug diese schon den Titel „Lieder des Leides". Auf eigene Kosten hatte er sie drucken lassen, und auf eigene Kosten ließ er sie wieder einstampfen. Aber schon im nächsten Jahre folgte eine zweite Sammlung, die kurz „Gedichte" überschrieben war und nach Angabe des Autors schnell vergriffen war. Jedenfalls ist sie einem heutigen Beurteiler nicht mehr zugänglich. So müssen wir uns denn, als an sein Erstlingswerk, an die dritte Sammlung halten, die den zweifellos schönen Titel trägt „Aus tiefster Seele". Hermann Conradi hatte auch hier schon das Geleitwort geschrieben und nennt es ein „Büchlein, das eben, weil es ein äußerst zart und fein besaiteter Poet geschaffen, nur solchen verständlich sein kann, die sich trotz Alltagsstaub und Daseinskampf die elementaren Seelengewalten, die natürlichen Triebe und Gefühle in ungeminderter Reinheit, Stärke, Lauterkeit und Fülle zu erhalten gewußt".

Nun das ist wieder viel, sehr viel gesprochen; wird hier die Prüfung Stich halten?

Der erste Blick fällt auch hier wieder auf die Überschriften und — siehe da! — der Zwanzigjährige überschrieb das erste „Buch" dieser neuen Lieder „Weltmüdigkeit". Und ein paar willkürlich herausgegriffene Strophen sagen:

„Es ist verklungen,
was ich geliebt,
was ich besungen,
was mich betrübt,

all Drängen und Treiben
empor zur Pracht,
all Haften und Bleiben
im Dunkel der Nacht."

Und eine andere lautet:

„Was ich gewollt,
war eitel Wahn,
was ich gesollt,
hab' ich nicht getan.

In ew'gem Schwanken
von Pol zu Pol,
in Sturm ohne Schranken,
nur war mir wohl.

So hab' ich, zernichtet
vom Quell des Lichts,
mich hinübergedichtet
ins traumlose Nichts."

Sind das nun wirklich „elementare Seelengewalten"? Sind das „natürliche Triebe und Gefühle in ungeminderter Reinheit, Stärke, Lauterkeit und Fülle?" Oder sind das — im Munde eines Zwanzigjährigen! — nicht Beweise für ein zwar poetisch empfindsames, aber krankes Gemüt? —

Das zweite Buch „Liebe" scheint schon eher für das Alter des Sängers zu passen. Aber darin beginnt gleich das zweite Lied mit altherkömmlichen Bildern von Blüten, Tau und Rosenduft, um dann von Genuß und von heißem Blut zu reden. Ist das ein elementarer Dichter, der seine Rosen- und Gelbveigleingefühle mit der Laterne beleuchtet? —

Das dritte Buch bietet uns „Natur und Stimmung". Auch eine solche halten wir fest:

„Nacht ist's. Trüb' flattert der Ampel Licht,
des Mondes Schein durch die Fenster bricht.

Dazwischen tönt der Dirnen Gelach',
das klingt so gell, das klingt so jach. . . .

Wir sitzen im Kreis beim festlichen Mahl,
von Hand zu Hand geht der duft'ge Pokal.

O tolles Schwelgen im Überfluß!
immer süßer berauscht uns der Sinnengenuß,

Wild üppige Zecher sind wir zumeist,
manches Witzwort sprüht von Geist zu Geist.

o noch in nächster Stunde vielleicht
der Tod über unsere Häupter streicht. —

Uns kümmert es nicht, Brust wogend an Brust,
so laßt uns sterben im Taumel der Lust!

Ich glaube kaum, daß jemand wirklich hier von dämonischen Flammen etwas zu verspüren vermag. Statt mitten darin zu stehen, hingerissen von bacchantischem Taumel, steht der Sänger vielmehr mit blasiertem Kritikergesicht daneben und freut sich über sich selbst, daß er so sündhaft sein kann.

Freilich birgt die Sammlung auch Besseres, ja sogar Schönes, namentlich in dem vierten Buche „Pantheismus":

„Ich kehre zu den Sternen
mein tränend Angesicht;
wie grüßt aus sel'gen Fernen
so mild ihr süßes Licht.

Fortdämmern alle Schranken,
stumm blüht die Seele auf;
ein Meer von Gottgedanken
trägt mich hinauf, hinauf.

Ich schweb' im weiten Raume
urfrei und schmerzenslos,
ich web' in wonnigem Traume
alleins im ewigen Schoß." —

Aber die Schönheit liegt auch hier nur im weichen Verdämmern; alles in allem ist Arent ein traumseliger Jüngling, der sich verausgabt, ehe er etwas Wertvolles in sich aufgenommen, der mit großer Leichtigkeit die poetische Stimmung trifft, aber krankhafte Willenlosigkeit mit jugendlicher Blasiertheit vereinigt und sich dabei so gern als Löwe frisieren lassen möchte! Den Geist seiner inneren Schwächlichkeit aber hat er auf der ersten Seite der Anthologie ausgesprochen in den Strophen auf „Des Jahrhunderts verlorene Kinder", deren Schluß lautet:

„Chaotische Brandung wirr uns umtost,
verzehrt von dämonischen Gluten;
von keinem Strahl ewigen Lichtes umkost
müssen wir elend verbluten."

Dies ist also der dritte der Herausgeber. Doch unter den Mitarbeitern treffen wir kräftigere Naturen. Da bietet sich zunächst Oskar Linke als Freund des Griechentums. Er gehörte freilich kaum noch unter die jüngsten Deutschen. Geboren zu Berlin am 15. Juli 1854 war er als ein Mann von dreißig Jahren unter die Schar der Stürmer geraten, aber er selbst war nie ein Stürmer. Als studierter Archäolog ließ er am liebsten die Wunderwelt von Hellas wieder aufleben. Neben seiner Dichtung „Jesus Christus" hatte er durch „Milesische Märchen", durch ein „Bild des Eros", durch einen Leukothea-Roman, durch eine der unzähligen Neudichtungen von „Eros und Psyche" sich bekannt gemacht, und nur nebenbei hatte er sich einmal in Berliner Idyllen „Aus dem Paradiese" versucht. Ein Meister der Form, beherrscht er jedes antike Versmaß; oft aber auch kleidet er die alten Stoffe in eine moderne Form.

Eine schöne Probe seines Könnens gibt er in der Anthologie in einer Elegie, die seine Sehnsucht nach alter Griechenschönheit und mittelalterlichem Kaiserglanz gleichmäßig bezeugt:

„Kennst du das Zauberland,
das fern im Süden liegt,
das leis im ew'gen Schlummer
die Meereswelle wiegt?

Hier blüht noch der Orangen-
und Myrtenhain so schön,
hier schimmert noch so blendend weiß
der Schnee auf Bergeshöhn.

O siehst du, wie die Welle
als wie ein kleines Kind
umkost, umspielt das Eiland
so weich, so schmeichelnd lind?

Wohl liegt der Schnee so blendend
hoch um des Ätna Firn,
und doch wie Trauer still und groß
umweht's der Insel Stirn. . . .

Und hörst du, was die Welle
noch heute traurig singt,
was traurig widerhallend
zum hohen Norden klingt?

Hier schlummert in zwei Särgen
ein goldner Kaisertraum,
der einst umspinnen wollte
den ganzen Erdenraum."

Gleichfalls finden sich Töne von ursprünglicher Frische bei dem Österreicher Friedrich Adler, der — schon siebenunddreißigjährig — damals als Lyriker hervortrat und unter die jüngsten geraten war. Mit warmem volkstümlichen Pathos beginnt er sein Lied für die Deutschen in Österreich:

„Laßt laut die Töne klingen
wie mächtig dröhnend Erz,
aufschreckend soll'n sie dringen
in jedes schwankende Herz;

dem Schwerte gleich soll's wettern,
das Wort, gewaltigen Streichs,
das Kampflied soll erschmettern
den Deutschen Österreichs!"

Aber schlicht und einfach läßt er die Arbeiter nach mißlungenem Streik sprechen:

„Wir schweigen schon, ihr habt gewonnen,
ihr Männer von Gesetz und Recht,
und sicher seid ihr eingesponnen
in neuer Ordnung eng Geflecht.

Wir schweigen schon. Stolz dürft ihr zeigen,
wie ihr gebeugt, was euch bedroht:
Wir schweigen schon und werden schweigen,
allein uns hungert! Schafft uns Brot!"

Auch den übrigen Teilhabern der Anthologie läßt sich zum größten Teil mehr oder weniger Talent nicht absprechen. So ist der Berliner Johannes Bohne glücklicher, wenn er in stürmischen Oden-Rhythmen die neue Weltanschauung preist, als wenn er in gut gemeinten, aber allzu blassen Bildern aus dem Leben den „Spielmann" oder den „Bettler" zu schildern versucht, ohne Eigenartiges bieten zu können. Der Hildesheimer Oskar Hansen, der sich damals in Wien dem Buchhandel gewidmet hatte, war mit seinen einundzwanzig Jahren lebenssatt. In glatten Versen bekennt sich auch der Hannoveraner Alfred Hugenberg, damals ein noch ganz ungedruckter Rechtsstudent, zu der modernen Weltanschauung. Eigenartiger zeigt sich Richard Kralik in Wien in seinem nur allzulangen Gedicht von der tanzlustigen Riccionella, die keinen Tänzer finden kann, bis sie allein in der Tarantella rast und nun Sonne, Mond und Sterne über ihr tanzen. Der Wiener Josef Winter ist ein weiches Empfindungstalent, das gerne von Lenz und Liebe singt und sich aus dem „Phäakensonntag" des Wiener Prater herausflüchtet. Sein Landsmann Fritz Lemmermayer, mit Stolz als Verfasser des historischen Romans „Der Alchymist" genannt, zeigt sich als Lyriker in verzweifelnder Hoffnungslosigkeit. Frisch ist die Begabung Oskar Jerschkes, des Redakteurs der Kyffhäuser-Zeitung, wo er sich religiösen und politischen Stoffen zuwendet, und Karl August Hückinghaus ist ein formgewandter Gedankendichter. Erich Hartleben führt sich als Nachahmer antiker Oden ein, Georg Gradnauer versucht sich in unvollendeten Messiaspsalmen, und H. E. Jahn reimt noch trocken und schwunglos. Aber einer ist darunter, dessen Dichtername damals schon in die Reihe der Ersten nicht nur seiner Zeit gestellt werden konnte: Arno Holz.

Man kann sagen, daß in seiner Dichtung das Tat wurde, was die Stürmer und Dränger erstrebt hatten. Seine Form ist so rein, seine moderne Gestaltungskraft so stark wie nur bei besten Dichtern der vorgegangenen Generation; aber er brachte auch alles das mit, was die neue Generation verlangte: tiefes soziales Mitempfinden, klarste Anschaulichkeit und moderne Weltanschauung. Schnell hatte er sich von der ersten Liedersammlung „Klinginsherz" heraufgearbeitet. Deutsche Weisen gab er mit seinem Freunde Jerschke zusammen heraus, und nun lieferte Holz für die Anthologie auserlesene Prachtstücke. Gleich sein humoristisches Frühlingslied zeugt von Eigenart:

O wie so anders als die Herren singen,
stellt sich der Lenz hier in der Großstadt ein!
Er weiß sich auch noch anders zu verdingen
als nur als Vogelsang und Mondenschein.

Er heult als Südwind um die morschen Dächer
und wimmert wie ein kranker Komödiant,
bis licht die Sonne ihren goldnen Fächer
durch Wolken lächelnd auseinanderspannt.

In ursprünglicher Verquickung von Humor, Satire und Wehmut entrollt er in Versen, die von selber durch alle Hindernisse hüpfen, das unendlich mannigfaltige Bild der Großstadt im Lenz.

Und wie wunderbar natürlich und zart schildert er in seinem „Sonntagsidyll" die junge Liebe zweier anspruchsloser Menschenkinder. Er kommt in das Zimmer der Braut:

Zum Schmaus gedeckt stand schon ein kleiner Tisch,
grau hinterm Spiegel steckt ein Flederwisch:
Doch unbekümmert um die neueste Mode
stand dicht dabei die ältliche Kommode,
und unter einem Kreuz von Elfenbein,
das Bild von einem toten Mütterlein....

Drauf, wie ich mich schon oft ließ unterjochen,
sollt' ich auch heute mit dir Kaffee kochen.
Ich lärmte; doch was half mir mein Protest?
Ein kußerstickter Lachen war der Rest!
Und als ein vielgewandter junger Dichter,
hielt ich gewandt dir nun den Kaffeetrichter,
natürlich ging das „noch einmal so gut".
Sieh hier das Lied: „Was man aus Liebe tut"!
Wir schmeckten, wechselnd prüfend mit den Zungen,
und endlich war der große Wurf gelungen.
Zwar war das Tischtuch nur von grobem Zwilch,
doch fehlte weder Zucker drauf noch Milch.
Und dampfend füllten nun die braunen Massen
die goldumränderten Geburtstagstassen.
Des Tränkleins Wirkung aber kommt und geht,
bis sich das Zünglein wie ein Mühlrad dreht:
Was Stift und Tinte, Häkelzeug und Maschen!
Wir waren heut' zwei rechte Plaudertaschen!
Du schwärmtest von dem neusten Ausverkauf,
ich aber schlug ein kleines Büchlein auf
und las dir Lieder vor von Schack und Keller
und übersah auch nicht den Kuchenteller.

So saßen wir — zwei große Kinder — da,
bis rot der Abend durch die Scheiben sah,
und tappten dann hinab die dunklen Stiegen
um noch ein Stündlein vor das Tor zu fliegen....

So stehen dem Dichter Holz für die Kleinmalerei Witz und Ernst zu Gebote, Beobachtungsgabe und ein warmes Herz, das vor allen Dingen nie bei dem kalt Erschauten stehen bleibt, sondern dem Gemüt und den Gedanken Richtung gibt. So stellt er ein andermal lebensvoll zwei „Bilder" einander gegenüber. In dem

einen malt er mit seiner ganzen Kunst der feinen Stimmungsgebung das Innere eines Palastes, wo alles auf den Zehen schleicht, der Hausherr — Exzellenz und Parlamentarier — die Reichstagssitzung versäumt, und alles bebt und seufzt und nach Himbeer und Limonade läuft, weil, wie der Schluß erst offenbart, die gnädige Frau — Migräne hat; während in dem anderen Bilde eine armselige Dachwohnung, „fünf wurmzernagte Treppen" hoch, ihr ganzes Elend entfaltet, in dem eine Mutter unter weinenden Kindern liegt — tot, weil der Arzt zu spät geholt wurde. Am wärmsten und vollsten aber klingt die Mitleidspoesie des jungen Meisters aus in dem Gedicht: „Meine Nachbarschaft":

Mein Fenster schaut auf einen düstern Hof,
auf schmutz'ge Dächer und auf ruß'ge Mauern.
Doch wer, wie ich, ein Stückchen Philosoph,
läßt darum sich noch lange nicht bedauern.
Ein wenig Luft, ein wenig Sonnenlicht
dringt schließlich auch durch seine trüben Scheiben;
zu hungern und zu frieren brauch' ich nicht,
und all mein Tun ist nur ein wenig Schreiben.

Ein wenig Schreiben, wenn ich stundenlang
mich einlas in die Wunderwelt der Alten,
bis endlich, endlich es auch mir gelang,
was ich gefühlt, zum Wohllaut zu gestalten.
Dann fließt es um mich wie ein Heil'genschein,
und mir im Herzen bauen sich Altäre,
so könnt' ich glücklich und zufrieden sein,
wenn, ach, nur meine Nachbarschaft nicht wäre.

Kein Schwärmer ist es, der die Flöte liebt,
und auf ihr nur: „Des Sommers letzte Rose",
kein Tanzgenie, das ewig Stunden gibt,
auch kein klavierverrückter Virtuose:
Ein armer Schuster nur, der nächtens flickt,
wenn längst aufs Dach herab die Sterne scheinen,
indes sein Weib daneben sitzt und strickt,
und seine Kinderchen vor Hunger weinen.

O Gott, wie oft nicht schon hat dieser Laut
mich mitten aus dem tiefsten Schlaf gerüttelt,
und wenn ich halbwach dann mich umgeschaut
hat wild es wie ein Fieber mich geschüttelt.
Des Mädchens Schluchzen und des Knabens Schrei
und ganz zuletzt des Säuglings leises Wimmern —
Mir war's, als hörte ich da nebenbei
drei kleine schwarze Bretter zimmern.

Mir war's, als rollte dumpf dann vor das Haus
der nur zu wohl bekannte Armenwagen,
und jene Bretter trugen sie hinaus
und luden sie in seinen düstern Schragen;

der Kutscher aber nahm noch einen Schluck
und peitschte fluchend seine magern Schinder,
und übers Pflaster dann ging's Ruck auf Ruck,
und ach — noch immer wimmerten die Kinder!

Und immer, immer noch klang's mir im Ohr,
wenn schon der Morgen durch die Fenster blickte,
und mir ums Auge hing ein Tränenflor,
wenn ich dann stumm mein Tagewerk beschickte.
Was half mir nun mein „Stückchen Philosoph"?
In Trümmer fiel, was ich so luftig baute!
doch tat's das Haus nicht, nicht der düst're Hof,
nein, nur die abgebrochnen Kinderlaute. . . .

Ja, das ist wirklich der Entwicklungsgang des Dichters gewesen. Er, der im kleinen Städtchen Rastenburg geboren war, kam in jungen, eindrucksfähigen Jahren nach Berlin, und wie die ursprüngliche Naturpoesie seiner begeisterungsfähigen Feuerseele hier in der Tat durch den Anblick des sozialen Elends von einer neuen Art sozialer Poesie abgelöst wurde, das schildert er mit seinem ganzen Schmelz in den Versen seines „Tagebuchblattes":

Nur manchmal, manchmal noch durchziehen
sein Herz, das nach Erlösung schreit,
die grünen Waldhornmelodien
der längst verrauschten Kinderzeit.

Dann stöhnt er auf und seine Hände,
preßt er verzweifelt vors Gesicht,
und rings die weißgetünchten Wände
erzittern, wenn er schluchzend spricht:

„O Poesie, du heilig schöne,
von Tränen ist mein Herz durchnäßt,
weil du den treusten deiner Söhne
in Nacht und Not verkümmern läßt.

Ich war ein Kind und sprach: O schütte
dein Füllhorn golden in mein Lied,
und laß mich knieen in einer Hütte,
auf die der Stern der Liebe sieht.

Ja, laß auf einem weißen Zelter
mich fliegen in den Sonnenschein,
laß aus des Lebens Freudenkelter
mein Herzblut sprühn als Liederwein.

Du schwebest segnend durch die Lüfte,
ich hab' dir selig nachgeblickt,
und Lenzgoldlicht und Blütendüfte
hast du mir lächelnd zugenickt.

Und doch! Und doch! Du hast gelogen!
Dein Lächeln war ein schönes Gift!
Du hast mich um mich selbst betrogen!
Dein Herz ist schwarz, wie deine Schrift!

Du gabst mir einen wilden Rappen,
umschnürtest meine Brust mit Erz,
und unter Tränen in mein Wappen
hast du gestickt ein blutend Herz."

Das ist in der Tat selbstdurchlebter Zeitgeist in wirklicher, ungewollter Poesie. Der Schmerz der Zeit und das Erlebnis des Einzelnen, hier war es in einer ehrlichen Persönlichkeit eins geworden; und wie leuchtende Golddiademe strahlen die Lieder von Arno Holz aus der Anthologie hervor, die unter so viel Mittelmäßigem und Erfreulichem — hier durch einen wirklich Großen im Geisteslande zum Bedeutungsvollen geadelt wurde. Freilich nur wenigen wurde die Anthologie bekannt, und noch weniger Leser hatten die früheren Sammlungen Holzscher Poesien gelesen. Noch fehlte der große Sturm der Massen, der einzig die Welt aufzurütteln vermag aus ihrer Gleichgiltigkeit gegen stille, große, echte Kunst — und später als

dieser Sturm kam, da zerfetzte er die schönen jungen Frühlingstriebe dieses kraftschwellendsten unter den jüngsten Dichterstämmen, und der kalte Reif erstarrender Theorie senkte sich frostig und vernichtend auf seine Blüten.

Vorderhand war der Eindruck der Anthologie nicht der gewünschte. Auf die Kritiker in den Tageszeitungen mußten mit Recht die Henckellschen Renommistereien verstimmend wirken. Ein Herausgeber, der alle werdenden Talente zu kennen meint und die Zukunftsliteratur auf zwei Dutzend ihm mehr oder weniger zufällig bekannte Namen einschränken will! — Trotzdem fehlte es auch nicht an wohlwollenden Beurteilern, und namentlich der Redakteur der Romanzeitung Otto von Leixner, der ja schon so manches Gedicht aus diesem Kreise veröffentlicht hatte, bemühte sich vorurteilslos zu sein. Auffallend war es aber, daß innerhalb dieses Kreises selbst das gegenseitige Anklagen alsbald begann — in den schon erwähnten Erklärungen und Gegenerklärungen.

So hatte die Anthologie wohl Staub aufgewirbelt, aber doch nur in den engsten literarischen Kreisen. Auf ein weiteres Publikum wirkte sie gar nicht. Und doch war sie wirklich der erste Anstoß gewesen zu einer revolutionären Bewegung, die nun schnell ihren Fortgang nahm.

Kurz vor dem Weihnachtsfeste des Jahres 1884 waren die „Modernen Dichtercharaktere" mit Hochdruck herausgebracht worden. Die Herausgeber entschuldigten etwaige Lücken mit dieser Eile. Schon ein Vierteljahr später sammelten sich die Teilnehmer unter dem Banner eines älteren Genossen zu gemeinsamer Arbeit an einer Zeitschrift; es waren die „Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater", die Heinrich Hart am 1. April 1885 eröffnete und in üblicher Weise mit volltönendem Pathos ankündigte. „Ein Blatt, das in umfassender Weise die deutsche Literatur der Gegenwart berücksichtigt, besteht in Deutschland nicht." Nun sollte es geschaffen werden durch Herrn Heinrich Hart und die Seinen. Aber als Cliquenblatt war es doch nicht gedacht:

„In der Wahl unserer Mitarbeiter lassen wir nur eine Schranke gelten, die Schranke des Talentes gegen die Mittelmäßigkeit. Eine Schule zu bilden, liegt uns fern; Realismus, Naturalismus, Idealismus und alle sonstigen Ismen haben als Embleme keinen andern Wert als den für die Persönlichkeit. Wir unsrerseits kennen nur eine Poesie: die Poesie des Genies, des Talentes, und nur einen Feind: die Mittelmäßigkeit, den sich vordrängenden Dilettantismus. Die Poesie des Genies war zu allen Zeiten realistisch und doch auch idealistisch; sie atmete von jeher Wahrheit, Quellfrische und Natur, sie wandte sich stets an den ganzen, gesunden, ringenden Menschen, an alles das, was in uns zur Höhe, was in die Tiefe strebt. Die Arbeit der Mittelmäßigkeit aber sucht heute wie früher den Tagesbeifall der Unreifen und Verlebten, des Kaffeekränzchens; sie war immer Spielerei, Mache und Lüge, von außen geleckt, zierlich, moralisierend; im Innern faul, unsittlich, kraftlos und hohl. — Es gibt daher nur einen Kampf, der der Mühe wert wäre, der Kampf für das Genie, für das echte Talent. . . ."

Treffender und besser kann man gewiß nicht von der Poesie reden. Aber gerade darum konnte die Zeitschrift nicht das werden, was sie werden wollte: ein lebensfähiges Organ der jungen Geisteswelt. Denn in der modernen Welt dringt in die Öffentlichkeit nur, was Aufsehen erregt, und Aufsehen erregt nur das Einseitige oder das Barocke. Wer in gärenden Zeiten vorurteilslos alles Werdende prüft, der gewinnt keinen Anhang in der Gegenwart, sei er nun Kritiker oder

Dichter. Dazu kam nun freilich auch, daß niemand persönlich ungeeigneter zur Herausgabe dieses Blattes sein konnte, als Hart, der als Dichter reich begabt, in seiner wirtschaftlichen Position aber damals so wenig gefestigt war, daß er nicht die Fähigkeit besaß, mit dem nötigen Takt und der nötigen Unabhängigkeit der ihn umgebenden jungen Schar der Korybanten oder seinen andern Mitarbeitern gegenübertreten zu können. So lebten denn die Monatshefte nur ein halbes Jahr. Daß sie in dieser kurzen Zeit von künstlerischem Standpunkte aus nicht ohne Geschick geleitet waren, darf man nicht verkennen. Unter den Mitarbeitern waren wirklich viele Talente aus der jüngeren und älteren Generation vereinigt. Ja, ein Greis, der sein Lebenlang allem Cliquenwesen ferngestanden hatte, der formbeherrschende, gedankenreiche Graf Schack, wurde an seinem siebzigsten Geburtstage in dieser Zeitschrift gefeiert.

Auch unter den Mitarbeitern stehen die damals bei der Jugend beliebten älteren: Heiberg, Bulthaupt, Wildenbruch, Hamerling, Lingg und Roquette, Richard Voß neben den mittleren Bleibtreu, J. Hart, Kirchbach und neben den Jüngsten aus der Anthologie: Linke, Hartleben, Hugenberg, Henckell, Kralik, Conradi usw., zu denen sich noch Ferdinand Avenarius gesellte, der Verfasser der formschönen Gedichte „Wandern und Werden" (1881) und einer vortrefflichen Anthologie: Deutsche Lyrik (1884), sowie Richard von Hartwig, der namentlich durch seine geistreichen Weltmärchen (1886) bekannt wurde, ferner: Mackay, Johannes Proelß, Graf Stadion, Conrad Telmann, Ludwig Fulda und eine Kollegin Alberta von Puttkamer. Lemmermayer hat schon die Wandlung durchgemacht, die ihn aus einem mit der Form allzusehr ringenden Poeten in einen klaren, geistreichen Kritiker umwandelt, wie sein „Theaterbericht aus Wien" und namentlich die meisterhafte Beleuchtung von Paul Heyses, damals Aufsehen erregender Tragödie „Don Juans Ende" zeigte.

Solche Theaterbriefe wurden aus Berlin, Budapest, Dresden, Frankfurt a./M., Görlitz, Hannover, Kassel, Leipzig, München, Oldenburg, Prag, Stettin, Stuttgart und, wie gesagt, aus Wien geliefert und zeigen allerdings ein erstes tatkräftiges Inangriffnehmen der Ideen einer „Theaterrundschau". Näherte sich hier das Programm des Gründers der Verwirklichung, so mußte der von vornherein unmögliche Gedanke im Keime ersticken, durch die Kritik aller in guter und schlechter Hinsicht hervorstechenden Schöpfungen „einen Überblick zu bieten über das gesamte Gebiet des heutigen nationalliterarischen Schaffens". Es blieb natürlich bei einzelnen Aufsätzen und Kritiken, die im allgemeinen Wohlwollen und Anstand zeigen. So geht durch die ganze Zeitschrift kein eigentlich revolutionärer Zug, sondern der Gedanke ruhig klarer Fortentwicklung. — In einem Aufsatz über historische Romane weist Oskar Linke die bei der Jugend herrschende Anschauung zurück, als sei diese Literaturgattung eine Modekrankheit, und Heinrich Hart bekämpft eine briefliche Äußerung des alternden Ibsen, als sei der Vers nicht mehr zeitgemäß; aber Hart kommt zu keiner klaren Auffassung dessen, was er im Gegensatz zur alternden Generation anstrebt. Er will etwas Neues und scheut sich vor dem, was sich ihm als neu darbietet:

„Nicht das schlechteste Kennzeichen unserer Zeit ist das Ringen um eine neue Gesellschaftsordnung, ein Ringen, das alles Herrliche und alles Gemeine im Menschen entfesselt. Wie könnte der Dichter diesem Kampfe fernbleiben? . . . Ist es seine Sache, den Brand zu schüren, den Materialismus zu stärken, der hüben und drüben alles Heil in der Häufung der leiblichen Genüsse erblickt? Ist es seine Sache, in den Schrei Brot, Brot! einzustimmen, und wäre der Schrei auch noch so berechtigt? Nein! und dreimal nein; mit Gedichten schafft man kein Brot, und deshalb soll der Dichter als Dichter weder Sozialdemokrat noch -Aristokrat sein, sondern Sozial-Idealist; wieder und immer wieder soll er die Kämpfenden darauf hinweisen, daß der Mensch nicht allein vom Brot lebt, daß er nur ein Tier bleibt, auch wenn er nur eine Stunde des Tages zu arbeiten hat und nichts von den lebendigen Quellen des Idealen weiß, daß die leuchtende Sonne des Glückes am Himmel steht und nicht von irdischen Lämpchen ausstrahlt. . ."

Sehr gut! — aber sind diese Gedanken neu? Was ist darin revolutionär? Sind sie nicht der beste Beweis dafür, daß der Geist der Poesie, wenn er idealistisch erfaßt wird, zu allen Zeiten derselbe war? Sind Harts Worte nicht nur eine Umschreibung für Schillers: „Und die Sonne Homers, siehe, sie leuchtet auch uns"?

So stellten sich denn die „Berliner Monatshefte" zwischen die Parteien. Die große Menge der Leser beleidigte die Anmaßung, und die Durstigen fanden keine Befriedigung. Der kaum erwählte Führer der jungen Rebellen mußte erfahren, was noch jeder in seiner Lage erfuhr, daß nämlich in jeder Revolution nur die radikalste Partei steigen kann, um sogleich selbst wieder zu weichen, sobald eine noch radikalere ihr Haupt erhebt. So ging es auch hier. Schon im Oktober desselben Jahres, da Heinrich Hart seinen Feldherrnstab ergriffen, mußte er ihn niederlegen. Er überwies seine Leser und Mitarbeiter in einem Nachwort der „Gesellschaft". Diese Zeitschrift aber, die gleichfalls eben erst gegründet war, führt uns nach München.

Zweites Kapitel.

Die Gründung der „Gesellschaft" in München.

In der Isarstadt war der Gegensatz der Alten und Jungen, wie wir ja wissen, immer noch wesentlich durch die Stellungnahme Paul Heyses bestimmt. Als nun Wolfgang Kirchbach einmal in einem Aufsatz für Martin Greif, den lange Verkannten, eine Lanze brach, so brauchte er dabei die Worte:

„Leise, aber stetig hat sich mit dem Heranwachsen jüngerer Geschlechter eine neue Erkenntnis für das Dichterische herausgebildet, leise und allmählich, aber sicher verbreitet sich diese Erkenntnis wie ein ausgeplaudertes Geheimnis, und bald wird sie ein Besitz der Besten sein und eine Zeit für die Kunst origineller Lebenserfassung und Wortdichtung heranbrechen."

Hierin erblickten die Anhänger des großen Novellisten wieder eine Parteinahme gegen diesen, und Professor Moritz Carriere nahm Gelegenheit, in einem Artikel der „Deutschen Revue" sich grundsätzlich gegen Kirchbach auszusprechen. Das veranlaßte nun die „drei seligen Faune", sich die längst geplante eigene Zeitschrift wirklich zu schaffen. Conrad, schnell entschlossen wie immer, wurde selbst

Verleger und Herausgeber, und am 1. Januar 1885 ging das erste der grünen Hefte der neugegründeten „Gesellschaft" in die Welt hinaus mit einer Einführung, die Conrads Urheberschaft schon in den ersten Sätzen verriet:

Unsere „Gesellschaft" bezweckt zunächst die Emanzipation der periodischen schöngeistigen Literatur und Kritik von der Tyrannei der „höheren Tochter" und der „alten Weiber beiderlei Geschlechts"; sie will mit jener geist- und freiheitmörderischen Verwechslung von Familie und Kinderstube aufräumen, wie solche durch den journalistischen Industrialismus, der nur auf Abonnentenfang ausgeht, zum größten Schaden unserer nationalen Literatur und Kunst bei uns landläufig geworden. — Wir wollen die von der spekulativen Rücksichtsnehmerei auf den schöngeistigen Dusel, auf die gefühlvollen Lieblingstorheiten und moralischen Vorurteile der sogenannten „Familie" (im weibischen Sinne) arg gefährdete Mannhaftigkeit und Tapferkeit im Erkennen, Dichten und Kritisieren wieder zu Ehren bringen." . . .

Die Mitarbeiter fanden sich schnell. Natürlich gehörte Martin Greif zu den ersten. In der zweiten Nummer sang er in seinen „Deutschen Epigrammen":

„Dies ist die endliche Frucht der leichterworbenen Bildung,
daß es nur Schaffende noch, nicht auch Genießende gibt.
Alles zu leisten, getraut sich ein jeder, und jeder nur stümpert:
An die besondere Kraft glauben die Menschen nicht mehr.'
Buntheit ersetzt den Gehalt und die Formen ein fertig Gepräge,
was ursprünglich erscheint, gilt als verwegen und schroff.
Alles Bedeutende sinkt in der Schätzung; die Kunst entfliehet;
was die Seele sonst sang, ahmen die Lippen nur nach."

Als einer von der alten Garde stellte sich Hermann Lingg ein, der gleich Alfred Meißner Gedichte beisteuerte. Die kampfmutige Friedensfreundin Bertha von Suttner lieferte ihr erstes Probeblatt aus dem „Inventarium einer Seele", und als realistische Schriftstellerin gesellte sich auch bald Frau von Kapff-Essenther dazu. Seine eigentümlichen Ideen über „Natürliche und vernünftige Zuchtwahl in der Menschheit" verfocht G. Christaller (geb. zu Akropong am 10. Dezember 1857), der sie soeben in einem starken Bande niedergelegt hatte, auch in der Zeitschrift. Er verlangte, daß eine Aristokratie aus den guten und tüchtigen Menschen sich bilden, daß die harmlosen Dummen von Kirche und Staat bevormundet werden, die Schlechten hinausgeärgert, das Zweikindersystem eingeführt und die „Mißgeburten" getötet werden sollten.

So war rücksichtslose Überkraft das Kennzeichen der neuen Zeitschrift. Conrad selber verteidigte immer wieder seinen Heiligen aus Frankreich. In jeder Bücherbesprechung kämpfte er mit im „Zolakrieg". An drastischer Derbheit ließ er's nicht fehlen, in Epigrammen, wie:

Naturalismus? — Ich muß gestehen,
nur Schmutz und Fäule gibt's zu sehen
in eurer natürlichen Kunst und Dichtung;
es stinkt! Das ist eurer Wahrheit Wesen!

„So hast du mit der Nase gelesen,
nicht mit dem Verstand? . . . Ist auch eine Richtung!"

Einen Genossen fand er schnell in Oskar Welten, dessen „Zola-Abende bei einer Dame" er ebenso warm empfahl, wie Eduard Engels „Psychologie der französischen Literatur":

„dessen frische Stimme ganz andere Beachtung verdient, als das französisierende Schnatterkonzert, das aus den Feuilleton- und Kritikwinkeln berühmter Zeitungen, jahrein, jahraus ertönt, oder als die Perückengelehrsamkeit der literarhistorischen Zünftler."

Kurz, mit der ganzen ihm angeborenen Rücksichtslosigkeit des Kraftmenschen, dabei aber auch mit der Begeisterungsfähigkeit einer im Grunde programmlosen Gemütsnatur und mit der Schlagfertigkeit des Agitators wußte Conrad von allen Seiten her die Neuerungslustigen zusammenzutrommeln, und während er selbst unter zahlreichen angenommenen Namen für seine junge Zeitschrift schrieb, erhielt er von allen Seiten begeistert zustimmende Briefe aus der jüngsten Generation, die in ihm — mit Kirchbachs Wort — den Hutten der literarischen Revolution zu erblicken anfingen. Kirchbach selbst aber führte in der fünften Nummer der Gesellschaft den schärfsten Streich gegen das erlauchteste Haupt, das der Münchener Parnaß damals kannte.

Paul Heyse soll bei der ersten Nachricht von der bevorstehenden Gründung einer jungrevolutionären Zeitschrift geäußert haben: „Kämpfen Sie nur nicht mit stumpfen Waffen!" Nun schliff Kirchbach die seinen zu schneidender Satire. „Münchener Parnaß" nannte er einen literarischen Faschingsscherz, der am 1. Februar allerdings in der Karnevalszeit erschien.

Da erblickt man auf dem Gipfel des Parnasses zu oberst den Altvater Goethe, der mit den neun Musen schäkert, zunächst ihm den Apollo, der mit Behagen die römischen Elegien liest, dann Schiller, der sich eine „Butterbemme" mit Ambrosia belegt und aus einer Feldflasche dazu Nektar trinkt, und — am kastalischen Quell idyllisch zum Picknick gelagert — Klopstock, Wieland, Herder, Klinger, Lessing und die andern. Da meldet Marsyas, es sei wieder ein Schub Unsterblicher angekommen, die am Gartenzaun lärmten. Auf dem achtbeinigen Wodansroß zeigt sich Felix Dahn, als bescheidener Goethe-Schwärmer und Goethe-Landsmann Ludwig Fulda. Während diese ungeduldig vorandrängen, während Wildenbruch, Gottschall, Freytag, Lindau, Spielhagen, Scherr, Wolff, Baumbach und Grosse ruhig warten, arbeitet sich eine stattliche Persönlichkeit gleich bis zu Goethe hindurch. „Mein Name ist Dr. Paul Heyse!" — so stellt er sich vor, und alle Unsterblichen brechen in ein „Ah" aus. Freudig empfangen ihn als schönen Mann die Musen, die alle seine Novellen gelesen haben, während Goethe das nicht von sich sagen kann. Er meint: „Aber wo denken Sie hin, lieber Freund! Siebzehn bis achtzehn Bände!" Das schmerzt Paul Heyse besonders, da er seine Weltanschauung so gern mit der Goethes vergleicht, sich so gern auf den Altmeister beruft und oft gehört hat, daß er körperlich und geistig mit jenem Ähnlichkeit habe: „Ja, Goethe und ich, vereinsamten beide." Aber es scheint ihm weniger an seinen Novellen gelegen, als an seinen Dramen, und hier wendet er sich sogar gegen Goethe: „Goethe war ein Demokrat. Das Drama ist eine aristokratische Kunst. Wie konnte Goethe ein Dramatiker sein? Vornehm zu sein, das ist die

Aufgabe dramatischer Helden. Das Tragische ist das Vornehme, das Adelige, das gegen das Unadelige unterliegt. Melpomene, süße, adelige Seele! Umarmen Sie mich! Auch Sie Thalia, vornehmes Frauengemüt, küssen Sie mich! Vornehm zu sein ist Alles!" Und hier lag für Kirchbach eigentlich der Hauptzweck seiner Satire. Es handelte sich für ihn nicht um eine billige Verspottung einer bedeutenden Persönlichkeit, sondern um ein ästhetisches Prinzip; das kommt zum Ausdruck in einer Auseinandersetzung zwischen Heyse und Lessing:

„Ich las neulich ein Buch von Ihnen: Unvergeßbare Worte — hieß es. Sie kommen da auch auf Shakespeares „Macbeth" zu sprechen und finden, daß sein Tod doch nur „den ganz prosaischen Gerechtigkeitssinn befriedigt". Sie finden, daß das Tragische, wie Sie sagen, so beschaffen sei: „hierin liegt das Recht und das Verhängnis aller wahrhaft tragischen Helden, daß ihr innerer Adel in der armseligen Welt, die ihre Gesetze nach dem Mittelmaß der Schwäche eingerichtet hat, sie in hoffnungslose Kämpfe stürzt, wo sie von der Wucht der Alltäglichkeit erdrückt werden". Sie meinen, „daß eine Schuld nur tragisch genannt werden darf, wenn sie vor dem Richterstuhl der wahren Sittlichkeit als Unschuld erscheint". Liebster Herr! Als ich das las, kam ich mir erst ganz erschrecklich dumm vor. Ich habe da, als ich noch lebte, ein Langes und Breites über Aristoteles geschrieben und daß die Tragödie Furcht und Mitleid erregen solle, habe auch einiges von der Nemesis der Griechen gesagt. Mit drei Wörtchen, wie mit dem kleinen Finger, haben Sie diese meine Denkarbeit in Ihren Sätzen weggeschnippt, und ich dachte, das muß ein gewaltig grausam großer Geist sein, der den Lessing-Aristoteles wie ein Kartenblatt umbläst! Ein paar abgedankte Schulfüchse haben Ihnen ja auch Bravo! dazu geklatscht, wie ich höre. Ich habe mich aber wieder von diesem Schrecken erholt, lieber Mann, seit ich Sie da vor mir stehen sehe! O über Euer neunzehnhundertjähriges Philistertum, das eine ehrliche Schuld in eine Unschuld verwandeln muß, wenn es tragisch fühlen soll! Habt Ihr keine Kraft mehr, eine große Schuld auf Euch zu laden, sollt Ihr auch nicht meinen, Ihr dürftet in tragicis mitreden! Gerechtigkeitssinn ist Euch prosaisch: ich aber rufe Euch zu mit dem Chore der Eumeniden: Nemesis!"

So ist also der Grundzug auch dieser Satire: das Prinzip der Kraft gegenüber demjenigen der glatten Formenschönheit zu verteidigen. Wenn die jungen Schriftsteller von damals hierin zugleich den Unterschied von Naturalismus und Idealismus zu erblicken glaubten, so irrten sie allerdings darin sehr.

Von den jüngeren war ja auch gerade Kirchbach später einer der ersten, die sich vor dem wirklichen Naturalismus entsetzten, als er in seiner ganzen Kraßheit erstand, und an Heyses siebzigstem Geburtstag hat er ihm eine begeisterte Rede gewidmet.

Damals aber wurde seine Satire gegen Heyse viel gelesen und viel belacht. Ihm selber war es unangenehm, wenn man sie persönlich auffaßte. Er hatte ja den berühmten Novellendichter schließlich unter den Unsterblichen Platz nehmen lassen, nachdem er, auf Apollos Wunsch, „gehörig durchgeschwefelt" worden war und damit gewissermaßen die vorschriftsmäßige Quarantäne überstanden hatte.

Aber, was half das? Die Leser dieser Nummer der „Gesellschaft" lasen doch nur den Spott heraus und stimmten entweder darin ein, oder empörten sich darüber. Die Zeitschrift aber war nun plötzlich in den Vordergrund des Gespräches gerückt. Sie wurde nun in der Tat schnell der Sammelplatz aller gärenden Elemente, und München galt jetzt als der Herd der Revolution. Daß aber auch in Berlin das Feuer des literarischen Aufruhrs nicht erlosch, dafür sorgte Karl Bleibtreu. Er war einer der ersten gewesen, die von der Spree nach der Isar

hinüberreisten, und schnell verband ihn brüderliche Freundschaft mit Conrad und Kirchbach. Die neuen Dichtungen des Herrn von Reder, die eigenartigen „Federzeichnungen", verkündete er aller Welt; für die Gesellschaft schrieb er lebhafte, aber sehr parteiische Briefe über das literarische Leben in Berlin, und endlich regte er die weitesten Kreise des Publikums auf durch eine Broschüre, die plötzlich in den Schaufenstern der Buchläden schon durch ihre Aufschrift aller Welt das neueste Schlagwort verkündete.

Drittes Kapitel.

Bleibtreus Revolutionsbroschüre.

Einen von Blitzen zerrissenen Himmel stellte das Deckelblatt dar. Karl Bleibtreu war der Verfasser. Der Titel hieß: „Revolution in der Literatur". Und wer nun voll Staunens über solch eine ihm noch ganz unbekannte Revolution das Schriftchen kaufte, der fand allerdings nur ein paar ganz zwanglos aneinandergereihte Aufsätze verschiedenen Inhalts; aber trotz der Flüchtigkeit und Sprunghaftigkeit des ganzen Aufbaus trat eine neue Richtung hier klar zutage.

Stolz nannte sich das erste Kapitel: „Historische Entwicklung". Auf etwas mehr als vier Seiten gab es in großen Zügen, geistreich oberflächlich durch die deutsche Literatur von Anbeginn bis zur Gegenwart tänzelnd, den Gedankengang, daß die Entwicklung seit den Tagen der Klassiker mit ihren „kosmopolitischen und antiken Neigungen", seit den Romantikern und dem „jungen Deutschland" notgedrungen zum Realismus geführt habe. Das sagte nicht viel mehr als Julian Schmidts nun schon so uraltes Programm, nur daß jener nicht so herausfordernd schrieb und nicht solche Ungereimtheiten einmengte, wie: Grillparzer und Hebbel seien nur schwächliche Nachahmer von Kleist und — Grabbe!

Und neben solchen Knallschoten glänzte natürlich die Verherrlichung des ewigen Heiligen aller angehenden Literaturlöwen, des wirren Reinhold Lenz, der „jammervollsten aller Literaturleichen". Wer sich aber durch dergleichen Barockheiten nicht abschrecken ließ, der fand im zweiten Aufsatze: „Die Poesie und der Zeitgeist" eine geistreiche Verteidigung des alten Satzes, daß die sittlich starken Jahrhunderte auch stets für das betreffende Volk die Blütezeit seiner Literatur bedeutet hätten; und die kleine Abhandlung gipfelt in der Anklage, daß die Dichtung der Gegenwart ganz den Gedankenkreisen der Gegenwart fernstehe.

„Es ist, als wären die furchtbaren sozialen Fragen für die deutschen Dichter gar nicht vorhanden. Und doch ist unsere Zeit eine wild erregte, gefahrdrohende. Es liegt wie ein Schatten über dem ganzen neuen Reich trotz des kurzen, blendenden Sonnenscheins. Das ist nicht Spleen, nicht das ennui der französischen Romantiker, sondern ein mürrischer Mißmut lastet wie ein farbloser Nebelschleier über allem Weben und Streben . . . Die Aufklärung und der Zweifel, diese beiden ersten Phasen und Symptome der Besserung, sind bei uns schon bis zur Krisis gelangt; jetzt kommt wieder die Begeisterung an die Reihe. Es ist daher die erste und wichtigste Augabe

der Poesie, sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen. Zugleich gilt es, das alte Thema der Liebe nun im modernen Sinne, losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral, zu beleuchten."

Und nun folgt gelassen das große Wort:

„Von diesen hohen Anforderungen aus wird man natürlich fast die ganze bisherige Literatur verdammen müssen."

Die nun folgende Übersicht über die Zeitdichtung ist sprunghaft und dürftig genug ausgefallen, aber unendlich viel zahmer, als die Ankündigung vermuten ließ. Im „historischen Roman" wird ein annehmbares Urteil über Gustav Freytags „Ahnen" vorgetragen, ohne daß aber seine bahnbrechenden sozialen Romane in Betracht gezogen würden, auf denen doch die ganze Strömung des Realismus am letzten Ende mit beruht. Mit Recht wird Alexis gepriesen, obgleich der Ausdruck „genialste deutsche Romandichter" wohl etwas übertrieben ist; Scheffels „Ekkehard" wird bei anderen großen Vorzügen die eigentliche Größe abgesprochen. Steinhausen, der Irmela-Dichter, und Felix Dahn werden gegen allzu harte Angriffe sogar in Schutz genommen und desgleichen Ebers. Dann aber heißt es:

„Ich habe nun noch zwei Romane zu erwähnen, welche von zwei jungen Dichtern herrühren, ein Epitheton, das man allen obengenannten nur eingeschränkt und verklausuliert erteilen kann, und diese beiden sind Wilhelm Walloth und Karl Bleibtreu, der letztere mit seinem „Nibelungenroman" und mit seinem ‚Dies irae'.

In dem folgenden Abschnitt über „Erotische Epik" wird über Paul Heyse abgeurteilt mit den Worten:

„In seiner kleinen Welt der kleinen Menschen und kleinen Gefühle! Sinnliche Sentimentalität und sentimentale Sinnlichkeit, weder die hohe ideale Liebe, noch die entfesselte sinnliche Leidenschaft, weder Venus Urania, noch die wahre Venus vulgivaga! Die idealistische wie die realistische Richtung muß die Heysesche Manier in gleicher Weise verdammen."

Auch Storm wird als Kleinkünstler zurückgewiesen, an Keller der Mangel an großen Konflikten und Leidenschaften beklagt. Von Spielhagen heißt es:

„Er ist der rechte Leibautor der Berliner Fortschrittspartei, der geistvollen Klugredner und Räsonneure, die nebenbei in Devotion vor der konventionellen Philistergesellschaft ersterben."

Als sein besserer Lehrmeister wird Gutzkow hingestellt.

Nun endlich kommt Bleibtreu zu seinem Hauptkapitel: „Der Realismus".

„Unter diesem Namen versteht man diejenige Richtung der Kunst, welche allem Wolkenkuckucksheim entsagt und den Boden der Realität bei Widerspiegelung des Lebens möglichst hält."

Nun — in diesem Sinne hat es vor der Revolutionsbroschüre seit Adams Zeiten schon unzählige Realisten gegeben — auch in Deutschland.

Aber Bleibtreu, der seiner ganzen Anlage nach alles eher ist als ein Realist, und der doch brennend gern ein solcher sein möchte, setzt sich immerwährend mit sich selbst in Widerspruch, und jener klaren Begriffsbestimmung, mit der er das Kapitel begonnen hat, stellt er die vollkommen unklare entgegen:

„Der wirkliche Realist wird die Dinge erst recht sub specie aeterni betrachten, und je wahrer und krasser er die Realität schildert, um so tiefer wird er in die Geheimnisse jener wahren Romantik eindringen, welche trotzalledem in den Erscheinungsformen des Lebens schlummert."

In diesem höheren Sinne werden dann M. G. Conrad, Kirchbach und einige Unbedeutendere als Realisten wenigstens anerkannt, Wildenbruchs novellistisches

Streben einigermaßen gewürdigt, und endlich Fontane, Rudolf Lindau und — mit einem Bleibtreuschen Anachronismus zu allerletzt — der längst verstorbene Auerbach herbeigeholt — aber vor allem mit voller Wärme das Lob Max Kretzers posaunt. Daß Bleibtreu auch hier wieder sich selber nicht vergißt, ist selbstverständlich. — Über das Drama glaubt er sich im nächsten Kapitel kurz fassen zu können. Wilbrandt und Voß völlig verurteilend, legt er für Wildenbruchs „männliche Abart" ein gutes Wort ein, lobt Herrig trotz seiner mangelnden Theaterkraft um seiner großen Gedanken willen, und meint schließlich:

„Meine zahlreichen Arbeiten in diesem Fache mag ich natürlich hier nicht betrachten. Betreffs meines jüngsten Dramas „Schicksal" bemerke ich, daß es den großen historischen Stil und die Eleganz der Salonkomödie in gewissem Sinn zu vereinigen strebt."

Desto mehr redet er von sich selbst in dem kleinen Abschnitt, der von Lyrik handelt. Er wirft Heinrich Heine vor, daß bei ihm noch der „alte Romantikplunder" zu den „notwendigen Kulissenrequisiten" gehöre; er streift den genialen Liliencron als einen „Vertreter pikanter Gelegenheitslyrik, die einer gewissen Junkerlichkeit nicht entbehre", und stellt dann seine eigene Lyrik als die eigentlich moderne hin, die landschaftliches Lokalkolorit besitze und deren „Erotik von den elektrischen Laternen der Leipziger Straße, nicht von einem nebulosen Wolkenkuckucksheim bestrahlt" werde. Bei den Anthologisten tadelt er merkwürdigerweise gerade ihre metaphysischen Gedichte, obgleich er bei sich selbst die Symbolik lobt, und trifft gerade das Falsche, wenn er in Arent den bedeutendsten Lyriker, in Holz aber einen Reimklingler sieht. Gerade das Gegenteil trifft zu.

Den Schluß der Broschüre bildet endlich noch eine Abhandlung über den „Deutschen Dichter und den Staat", in der es beklagt wird, daß der Poet in Deutschland als solcher nicht von Staatswegen geehrt und nicht in würdiger freier Weise unterstützt wird. Dann folgt ein Aufsatz über den „Dichter an sich", der in schöner, an großen Dichtern erlernter Psychologie das Dichterleben in drei Stadien einteilt. Aus „ehrgeiziger Hoffnung", die den Anfang macht, soll der wahre Poet zur „hoffnungslosen Weltverachtung" und endlich zur „Selbstbefriedigung durch Weltüberwindung im Schmerz" gelangen. Dieser entsagungsvolle Schluß paßt freilich wenig zu dem ungestümen Betätigen des persönlichen Rechts und zu dem gehäuften Selbstlob, das die ganze Broschüre durchzieht. Oft möchte man dem Dichter-Revolutionär die Worte zurufen, mit denen er in seinem Erstlingswerk den Gunnlaug Schlangenzunge schildert:

Ho! rief Gunnlaug, trotzig tobend,
wie gewohnt, sich selber lobend.

Aber der Schluß deutet an, daß in Bleibtreu genug Elemente einer starken, tüchtigen Persönlichkeit von Anfang an lagen. Auch er war von jeher ein Ringer mit sich selbst, und gerade ihm, dem unbändig Ehrgeizigen, war es beschieden, daß er mehr und mehr sich zum Verzicht auf äußere Anerkennung gedrängt sehen mußte. Doch damals war er davon noch weit entfernt.

Alles in allem machte seine Broschüre einen starken Eindruck, weniger weil das zerfahrene, widerspruchsvolle, flüchtig hingeworfene Buch eine wirkliche Wendung hätte hervorbringen können, als vielmehr darum, weil die größere Menge jetzt zum ersten Male von einer Revolution in der Literatur hörte und allmählich an eine solche zu glauben anfing. Innerhalb eines Jahres erlebte das Schriftchen drei Auflagen. Man lernte aus ihr die jungen Poeten vielfach überhaupt erst kennen.

Und zu einer gewissen literarischen Machtstellung gelangte der neueste Führer der literarischen Revolution um dieselbe Zeit auch noch. Seit Jahrzehnten galt nämlich für eine der maßgebendsten Zeitschriften das von Josef Lehmann begründete „Magazin für die Literatur des Auslandes", das sich aber längst auch der heimischen Literatur angenommen hatte und von dem vielseitigen und geistreichen Eduard Engel zuletzt geleitet worden war. Schon dieser hatte der werdenden jüngstdeutschen Bewegung lebhaften Anteil geschenkt. In den Spalten des Magazin kamen ihre Vertreter zuerst zu Wort. Nun hatte der Verleger Wilhelm Friedrich in Leipzig, der die meisten jungen Schriftsteller um sich versammelt hatte, diese Zeitschrift gekauft, um damit ein Organ für seine Partei zu gewinnen; und von all den jungen Autoren seines immer größer anwachsenden Verlages erschien ihm nun Bleibtreu als der geeignetste Mann, um dies altehrwürdige Fahrzeug, das so lange friedlich vermittelnd von Küste zu Küste gekreuzt hatte, mitten in den Sturm des jüngstdeutschen Teifun hineinzusteuern. — So hatte denn die neueste Generation sich bereits zwei Zeitschriften erobert.

Und nachdem nun die „Revolution" gewissermaßen anerkannt war — wenigstens so weit, daß man über sie als etwas wirklich Vorhandenes öffentlich zu spotten anfing — da sollte sie auch bald in Berlin einen Sammelpunkt gewinnen: Eine Zeitschrift mit ernstem, bedeutungsvollem Leserkreise stellte sich ihr zur Verfügung, und die jungen Schriftsteller sammelten sich in einem Vereine, dessen Name schon ein revolutionäres Programm in einem einzigen Wort bedeutete. Aber das hatte auch wieder seine besondere Vorgeschichte.

Viertes Kapitel.

Die Gründung des Vereins „Durch!".

In seinem dreiundvierzigsten Lebensjahre stand damals der Berliner Arzt Dr. Konrad Küster. Aus geistig bedeutender Familie stammend, war er selbst ein Mann von regstem Tätigkeitsdrange. Als viel beschäftigter Arzt fühlte er sein Leben doch keineswegs ausgefüllt durch herkömmliche Ausübung seines Berufes, sondern hegte den lebhaften Trieb in sich, auch in weiterem Sinne ein ärztlicher Ratgeber bei der Heilung der Schäden der Zeit zu werden. Nachdem er einige Broschüren über Berufsfragen veröffentlicht hatte, machte er zunächst einen Lieblingsplan wahr, der ihm schon von seiner Studienzeit vorschwebte: eine Reform der studentischen Burschenschaften. In der Tat rief er eine Bewegung wach, die mit

einem Anschlage am schwarzen Brett der Universität begann und mit der Gründung einer ganzen Anzahl von „Reformburschenschaften" an mehreren deutschen Hochschulen endete. Aber auch auf noch jüngere Gemüter wollte er in seiner Überzeugung fördernd einwirken, und so schlug er sich mit Eifer zu denen, die eine Reform der Gymnasien im modernen Sinne anstrebten. Anstelle der humanistisch-klassischen Bildung eine naturwissenschaftliche, modern sprachliche Schulbildung zu setzen — mit besonderem Wertlegen auf das Deutsche und die neuere Geschichte — das war sein Wunsch, wie es der Wunsch vieler war, damals aber noch von wenigen öffentlich verfochten wurde. Diese Bestrebungen brachten Küster mit geistig hochstehenden Männern in Verbindung, und so gelang es ihm, einen größern Verein ins Leben zu rufen, dessen Mitglieder Professoren, Schuldirektoren, Schriftsteller und Gelehrte aller Art wurden, der aber seine Pforten auch den Studenten willig und weit öffnete. Diese eigentümliche Zusammenstellung fand einen ganz glücklichen Ausdruck in dem Namen, „Akademische Vereinigung". Auch wurde das Programm von vornherein ein dehnbares, indem man außer der Schulfrage auch etwaige Reformen des Universitätsunterrichts, des Bibliothekwesens und ähnliches zur Beratung brachte. Ja, bei der regen Vorliebe Küsters für alle modernen Bewegungen wurde seine „Akademische Vereinigung" auch die erste, die eine besondere Frauengruppe einrichtete, und diese wurde in der Tat die erste Keimzelle für den später so einflußreichen Verein „Frauenwohl". Endlich gab er der Vereinigung auch ein Organ in der sogenannten „Akademischen Zeitschrift", die nun neben Küsters „Deutscher Studentenzeitung" achttägig regelmäßig erschien. Natürlich erhielt sie auch einen literarischen Teil, und auch hier öffnete Küster gern jeder neuen Richtung eine Freistätte. Jedoch wurde dieses Gebiet der Zeitschrift bald wesentlich von einem Unter-Redakteur, dem jungen, damals im Anfang der zwanziger Jahre stehenden Leo Berg (geb. 29. April 1862) verwaltet. Dieser steuerte nun das junge Schiff mit vollen Segeln in das Fahrwasser der


Konrad Küster


Leo Berg

literarischen Revolution. Mit eifriger und ziemlich kritikloser Bewunderung verfolgte er von den ersten Anfängen an die Erscheinungen der jüngsten Lyrik, redete den jungen Verfassern in der akademischen Zeitschrift eifrig das Wort, und schnell wurden diese Mitarbeiter des Blattes, namentlich Hermann Conradi, der sich dabei als Kritiker durch Unbefangenheit und Kenntnis der neuen Literatur auszeichnete. Als die Anthologie erschien, kündigte Berg sie in drei aufeinanderfolgenden Aufsätzen an unter der tönenden Überschrift: „Eine neue Literaturströmung".

Auch Dr. Küster selbst schrieb einmal:

> „Unsere Zeitschrift ist oft sehr warm dafür eingetreten, daß es erste Aufgabe unserer Kunst, somit auch der Dichtung sei, die Gegenwart und nicht längst vergangene Zeiten vorzuführen, weil diese uns am verständlichsten und dadurch am besten auf unser Gemüt, unser Denken, auf unser Handeln einwirken könnte."

Mit diesen Worten führte Küster einen neuen Dichter in seinen Kreis ein, den Lehrer Dr. Otto Kamp in Frankfurt a./M., der früher einmal bei einem Küsterschen Preisausschreiben für das beste Studentenlied mit seiner frischen kecken „filia hospitalis" den zweiten — leider nicht den ersten — Preis errungen hatte. Dieser ließ jetzt in schwarzem Umschlage ein kleines Heft erscheinen mit dem rotumränderten Titel: „Armeleutslieder". Im gut getroffenen Volksliederton, wenn auch ohne höheren dichterischen Schwung, gab er darin leichte Skizzen aus den unteren Ständen und leitete sie ein mit den Versen:

> „Wir singen einen alten Sang,
> den Sang der armen Leute;
> der ist nicht fein, nicht kurz und lang,
> von gestern nicht, noch heute;
> er ist so alt wie Menschenleid,
> und drin liegt seine Heiligkeit,
> der Sang der armen Leute.

Es ist der Schrei der Leibesnot
um allbedürft'ge Dinge;
um Dach und Fach, um Kleid und Brot,
daß die der Tag uns bringe.
Und wo's dem Fleiße nicht gelingt,
was Wunder, wenn er bitter klingt,
der Sang der armen Leute.

Wir wissen, daß es Arme gab
und immerfort wird geben,
daß Menschenglück und Gut und Hab'
verschieden sind im Leben.

Wir wissen's all und klagen noch,
und unablässig schallet doch
der Sang der armen Leute.

Wir sehen, daß wir viele sind
und immerzu uns mehren,
drum klingt das Lied nicht leis und lind
und läßt sich nicht verwehren;
und ist nicht fein, nicht zart und bang
der eine alte, große Sang,
der Sang der armen Leute."

Wirkliches Zielbewußtsein kam aber in diese literarischen Bestrebungen der akademischen Zeitschrift erst, als ein einstiger Jünger des Dr. Küster, — Dr. Eugen Wolff — nach Berlin zurückkehrte. Er brachte eine tüchtige Arbeit über des großen Lessing kleineren Bruder Karl Gotthelf mit, und in freudiger Überraschung traf er in Berlin die junge literarische Gärung an, die ihm als ein vielverheißendes Symptom erschien. Selbst damals noch schwankend zwischen dichterischen und wissenschaftlichen Neigungen, und in jugendlichem Ehrgeiz schnell bereit zu einer Führerrolle, nahm er die dargebotene Hand Leo Bergs gern an und half den Verein der „Jüngstdeutschen" festigen.


Eugen Wolff

Ein solcher Verein war mittlerweile schon zusammengetreten. Berg hatte seine literarischen Beziehungen in persönliche umgewandelt, und Dr. Küster lieh auch dieser neuen „Gesellschaft" gern sein Ansehen.

Ich weiß mich noch deutlich des Augenblicks zu entsinnen, wo ich diesem Kreise zum erstenmal nahetrat. — Denn hier beginnen auch meine ersten persönlichen Beziehungen zu der Welt der Literatur. — Auch ich war einer von denen gewesen, die aus einer kleinen Stadt in schöner Landschaft in eindrucksfähigen Jünglingsjahren hinübergekommen waren in die Großstadt. In dem Augenblicke, da sich die Pforte des Gymnasiums hinter mir schloß, nahm ich auch Abschied von Bonn und dem grünen Rheinstrom und vom frischen Grabe des Vaters, um als junger Student der Mutter nach Berlin — meiner früh verlassenen Geburtsstadt — zu folgen. Obwohl ich inzwischen noch zweimal die ferne Rheinstadt und die väterliche Universität wieder aufgesucht und mir von dort zuletzt den Doktorhut geholt hatte, so war doch meine Geburtsstadt nun wieder meine eigentliche Heimat


John Henry Mackay

geworden, und der von früh an in mir rege Dichtertrieb hatte mir die Literatur von jeher nahegebracht, auch ehe ich das Studium der Naturwissenschaften mit dem ihrigen vertauschte. Von der jungen Bewegung aber erfuhr ich ganz zufällig, als ich einmal an einem Schaufenster die Hartschen Monatshefte erblickte, und der Buchhändler in dem jugendlichen Käufer solcher sonst ungekauften Zeitschrift naturgemäß einen Zukunftsliteraten erblickte und mir den Weg zum Herausgeber des Blattes andeutete. Nun verfiel ich meinem Schicksal schnell: Ich ward einer von den vielen, die ehrfurchtsvoll an der Tür Heinrich Harts klopften, begeistert empfangen, nach Vorlesung einiger Verse bewundernd aufgemuntert wurden und dann des versprochenen Abdrucks der Gedichte monatelang vergeblich harrten. Ich las seine Aufsätze über die neue Richtung, wurde zu der Anthologie geführt und wunderte mich, wie wenig die pomphaften Vorreden mit dem Inhalt übereinstimmten: ich versuchte es vergebens, aus Bleibtreus Revolutionsbroschüre volle Klarheit zu erhalten, und wurde doch gewaltig warm bei seinem „Dies irae". Aber zündend schlugen die Verse von Arno Holz in mein Herz. Und als ich nun in einem von mir gegründeten Privat-Theaterverein später Leo Berg persönlich kennen lernte, und von ihm endlich auch zu der Begründungssitzung des neuen Jüngstdeutschenvereins geladen wurde, war es meine größte Spannung, den Dichter Arno Holz zu sehen. Ich sah ihn und noch mehrere andere. An der Tafel, die Dr. Küster mit dem allzu früh ergrauten Haupt und dem jugendfrischen Gesicht überwachte, saßen der jungen Literaten genug: auch solche, die bisher in den jüngstdeutschen Schriften noch nicht

hervorgetreten waren. Zu den ersten, die etwas von ihren eigenen Poesien vorlasen, gehörte ein blonder schlanker Jüngling, dessen schottischer Name im Gegensatz stand zu seinem deutschen Wesen, John Henry Mackay. Seine schon im Druck erschienene Dichtung „Kinder des Hochlands" war mir damals noch nicht bekannt und enttäuschte mich, als ich sie später las. In fünf Gesängen mit wechselndem, niemals rein behandeltem und nur selten fließendem Versmaß wird da auf sechsundsiebzig enggedruckten Seiten erzählt, wie der Hirt Duncan den Mut nicht finden kann, um die Hand der schönen Fischertochter Scheila anzuhalten, die er einst aus einem furchtbaren Gewitter im Hochgebirge gerettet hat. Da er bei dieser Gelegenheit selbst zum Krüppel geworden ist, so fürchtet er: das Mädchen nicht mehr glücklich machen zu können. Aber wie er gerade auf immer von ihr Abschied nehmen will, findet er sie im verzweifelten Ringen mit seinem eigenen bisherigen Herrn, einem frechen Wollüstling. Er rettet sie zum zweiten Male und wird ihr Gatte. Breite Naturschilderungen, die bei aller Begeisterung doch der eigentlichen Anschaulichkeit ermangeln, füllen die handlungsarmen Stellen dieser dürftigen und ziemlich herkömmlichen Geschichte. Umsomehr enttäuschte mich diese Dichtung später, als es mir an jenem Vereinsabend einen tiefen Eindruck machte, wie der junge Poet mit weicher gefälliger Stimme eine Reihe von trefflich stimmungsvollen Liedern vorlas: „Winter- und Frühlingstage am Ostseestrand", deren erstes lautete:

„Und wieder nun am Meer! Die Lippen dürfen
den salz'gen Hauch der Fluten wieder schlürfen!
Hinaus zum Strand! Vorbei den stillen Hafen,
der eisbedeckt, gebändigt und verschlafen
zur unerwünschten Ruh den Schiffer zwingt,
weil noch den Lenz der Winter niederringt.
— Vorbei! Ich will die Wasser wieder sehn,
zu denen mich die Sehnsucht hergetrieben.
Was schadet es, daß noch kein Frühlingswehn
mit ihnen kost? Mich trieb ein altes Lieben
durch Winterkälte her. . . .
Ich bin am Strand.
Da stehe ich, von Staunen festgebannt:
So weit ich schaue bis in fernste Weite,
deckt Eis das Meer! Kein Wasser rings zu sehn!
nur eine weiße Fläche. Wie sie spähn,
die Blicke, wie ich sie auch suchend breite,
ich sehe Eis und Schnee nur. Langsam steige
ich von der Düne nieder in den Schnee.
Fast wallt es in mir auf wie Geistesweh,
daß ich mein Meer nicht schau'n soll, uud ich neige
die Stirn, indes der Fuß auf Eisesplatten,
auf starren Blöcken, wildzerriss'nen, glatten
dahingeht . . . und da dringt zu mir empor
ein dumpfes Murren an mein lauschend Ohr!
Das ist das Meer! So will es mich begrüßen
mit seinen alten, wilden, vollen, süßen,

geliebten Lauten! Und ich lausche wieder
und horche zu den dumpfen Tönen nieder.
Das braust verhalten, gurgelt, murrt und grollt
und wühlt eintönig an der Eisesdecke,
ja Flut, die unter mir den Flutsand rollt —
so recht! — Und wenn du willst, so dehne, recke
die Arme und zersprenge diese Ketten
und schlinge sie in deinen Schlund hinab,
und wenn du magst, auch mich —, wo kann ich betten
mich besser als bei dir? Bei dir ein Grab!
Wie groß und herrlich, wenn die ew'gen Wogen
hin über den verstummten Schläfer ziehn! —
Wie hat der Winter seine Hand gespannt!
Wie hängt doch über mir der Himmelsbogen,
und kalte Winde um die Stirn mir fliehn,
kein Vogelflug, kein Meer, kein Strauch, kein Land —
nur Schnee und Eis! Doch ich war froh — mich grüßte
das Meer auf meinem Gang durch diese Wüste.
Wie weit ich schritt, die dumpfen Laute drangen
herauf zu mir durch das erhab'ne Schweigen,
das alles Leben rings in Banden hielt.
Ich aber mußte mich ihm schauernd neigen,
und wie der Wogen Stimmen mich umklangen,
die, sichtlos, doch die alten Lieder sangen,
hab' ich Unendliches in mir gefühlt.


Konrad Gustav Steller

Eine urgermanische Gestalt in diesem Kreise war der kraftvolle **Konrad Gustav Steller**, der seine glutvollen Balladen aus der deutschen und römischen Vorzeit vortrug. Neben ihm saß der Bankbeamte **Gustav Schmidt**, der unter dem Namen **Heinz Fabri** feurige Oden in Klopstocks Art schrieb. Ein reichbegabtes Mitglied des jungen Vereins war auch **Franz Herzfeld**, der unter dem Namen **Franz Held** seinen „realistischen Romanzero" nach einem Ausspruch Bleibtreus „**Gorgonenhäupter**" genannt hatte. Wunderbar mischten sich in diesen Romanzen Romantik und Realismus. Da sollen zwei Brüder, die dasselbe Mädchen lieben, ihr ein „Nixengeschmeid" aus dem Wasser holen. Der eine stürzt dabei hinab. Der andere rettet ihn mit Gefahr seines Lebens, erbittet aber dafür zum Lohn den Nixenschmuck, den er in der Hand des Bruders erblickt. Da dieser

sich dessen weigert, erschlägt der Retter den kaum Geretteten und wirft die Leiche ins Meer. Heimgekehrt zu Schön-Ellen, muß er an einem Nebenbuhler noch einen Mord begehen, und wie er endlich bluttriefend das Mädchen erlangt, wird ihm das kurze Eheglück schwer vergällt durch den Geist des ermordeten Bruders: dessen lehmfarbige Gespensterhand tötet das erste Kind des jungen Paares auf dem Wasser, das zweite über dem Taufbecken in der Kirche. In seiner Verzweiflung beichtet der Mörder lautschreiend seine Schuld, und während ihn der Arm der Gerechtigkeit ergreift, wird seine Genossin nächtlicherweile vor ihrem Spiegel von Geisterhänden erwürgt. — Und das nennt man Realismus!? — Nicht minder phantastisch, aber mit tieferem Sinn erdenkt der Verfasser, der selbst jüdischer Abkunft ist, die Mär von dem Cimbernkönig Cheru, der die jüdische Magd Noëmi von Seeräubern kauft und sie zwingt, seine Gattin zu werden. Zwei Söhne gebiert sie ihm, dann stirbt er, und sie wird nach germanischem Brauch samt dem Schlachtroß auf einem Scheiterhaufen geopfert:

„Hoch auf das Schiff, das am Strande sich bückt,
werden Eichenstämme geschichtet.
An dem Mast, mit Seilen verstrickt,
ragt der Tote, jäh aufgerichtet.
Aus dem Halse des Rappen rinnt
ihm zu Füßen das Blut durch die Spalten,
doch sein geschlossenes Aug' ist blind
für des guten Hengstes Erkalten,
blind für Noëmis Herzbluttraufen,
deren Knie seinen Schildrand streifen.
Übers Gebälk, mit der Mähne des guten
Hengstes fällt ihr Gelock in die Fluten.

Bauchige Flammen bläh'n sich wild!
Schwarzes Segel im Sturmesfegen
treibt dem verglühenden Sonnenschild
das verglühende Schiff entgegen.
Wellen, die sich die Brust zerschlagen,
draus ein blutiger Gischt entschäumt!
Heulender Wolken Heldenklagen
durch das Gewog' der Unendlichkeit!
Nach den Leichen der Düne lüstern
sperren scheckige Drachen die Nüstern,
aber sie werden von Qualm umgossen
und die Glut versengt ihre Flossen.

Prasselnd zischt das Gebälk mit Gefauche
in die Flut. Und aus Asche schweben
die drei Leichen zu jagendem Rauche,
geisterblickend in dämmerndem Leben.
Cheru rast durch die Nacht auf dem Roß,
wirft den Arm um Noëmis Hüfte;
bebend umklammert das Weib den Genoß
zwischen dem schillernden Schwarm der Lüfte.

Fern wird's hell. Mit sehnenden Klängen
irre Wogen zum Lichte drängen:
Dort aus silberner Meeresglätte
glänzt ein Eiland: der Seligen Stätte.“

Aber dort — in Walhalla — wird Noëmi als Jüdin nicht eingelassen, und auch als später die Seelen der Kinder der Friedensburg nahen, wenden diese sich entrüstet von der Mutter ab, und sie bleibt als die überall Verstoßene jammernd und rachebrütend zurück.

Zu ganz wilder Phantasie reißt den jungen Poeten der Vorsatz fort, das „Sklavenschiff“ von Heine zu vollenden.

Er läßt das gerettete Paar Jussuf und Leila zu Ahnherren eines Volkes von Löwenmenschen werden, denen der Stammvater in „zehn Geboten des Zornes“ gebietet, ein Leben skrupelloser, nackter Naturfreiheit zu führen.

Neben Held saß in diesem Verein auch Arno Holz, der unlängst eine geradezu gewaltige Zahl seiner herrlichsten Schöpfungen zu seinem „Buch der Zeit“ vereinigt hatte — einer hundertstimmigen Liedersammlung, in der von den weichsten Herzenslauten bis zum rollenden Donner alles erschütternd anklingt, was den Einzelnen oder die ganze Zeit bewegt. Schade nur, daß schon übertriebene Franzosenverehrung und Neigung zu boshaftem Spotte sich darin regen. — Neben Holz tauchte auch schon sein Freund Johannes Schlaf auf, der gerade in der akademischen Zeitschrift Bleibtreus Broschüre verherrlichte.

Also waren die wesentlichsten neuen Mitglieder der jungen literarischen Vereinigung beschaffen, die noch vergebens nach einem Namen suchte. Als eine dazu eingesetzte Kommission unter dem Vorsitz von Arno Holz nur schlechte Witze darüber zutage förderte, fand Dr. Küster glücklich das Wort „Durch“. So hatte nun der Verein in seinem Namen sein Programm. Aber Eugen Wolff sorgte schnell dafür, daß es noch deutlicher formuliert werde. Auf seine Anregung wurde beschlossen, in abendlichen Vorträgen die Meinungen darüber auszutauschen. Am 12. September 1886 brachte die „Akademische Zeitschrift“ folgende Notiz: „In der freien literarischen Vereinigung „Durch“, welche einen Sammelplatz vornehmlich für die jungen, modernsten Dichter und Schriftsteller bilden will, sprach Freitag, den 3. September, Dr. Adalbert v. Hanstein über „Das Drama der Zukunft“. Weit entfernt aber, sich nebelhaften Träumen hinzugeben, faßte er seine Aufgabe sehr richtig auf dahin, daß er eine historische Betrachtung derjenigen Literaturströmungen alter und neuer Zeit anstellte, welche auf die Fortentwicklung des deutschen Dramas befruchtend einwirken können.“

Daran schloß sich Eugen Wolff an mit dem zweiten Vortrag über das Thema: Die „Moderne“ zur Revolution und Reform der Literatur, den er gleich darauf in der akademischen Zeitschrift veröffentlichte. Er äußert darin, drei Strömungen böten sich in der Literatur der Gegenwart dar: „Erstens jenes dilettantische Blaustrumpfwesen, welches in erschrecklich gesegneter Fruchtbarkeit reich an Wasser, aber arm an Blut, jahraus, jahrein seine Dutzendmachwerke mit schablonenhafter Geschicklichkeit auf den Markt wirft“... Zweitens eine Gruppe, die

„mit ermunternder Elektrizität geladen" scheint, aber „kein stärkender, gesund erfrischender Schlag ist die Wirkung, sondern ein raffiniertes Kitzeln, und wir müssen wohl erkennen, daß hier kleine unedle Geister in einer verunglückten Spekulation auf große edle Gefühle befangen sind." Und drittens die Epigonenklassizität. Nachdem Wolff alle diese drei zurückgewiesen, verneint er die Anschauung, daß die „nationalen Ereignisse" die neue Dichtung direkt beeinflußt hätten, ebenso wie er die Meinung verwirft, daß die Literatur des Auslandes die Veranlassung gegeben habe; und er widerspricht auch der Anschauung, daß ältere Richtungen die neue Bewegung hervorgerufen haben könnten, wobei er allerdings richtig zeigt, wie falsch der Selbstvergleich der Jüngsten mit den Stürmern und Drängern oder mit dem „jungen Deutschland" von einst sei. Und endlich schließt er:

„Also eine neue Literaturbewegung trotz diesem und jenem, mit einzelnen heilsamen Befruchtungen durch Älteres und Fremdes, aber mit durchaus unmittelbarer Urquelle. Bleibt doch auch kein anderer Entstehungsgrund übrig!"

Nun stellt er als die drei wichtigsten Fragen der neuen Poesie auf: „die soziale Frage", „die Nationalitäten-Frage" und „die religiöse Frage". Am Schlusse aber bringt er ein lebensvolles Bild:

„Treten wir in einen Tempel unmittelbar vor das Bild der antiken Göttin hin, alsbald werden wir in Andacht niederknieen, wortlos, wunschlos, gedankenlos.... Da tönt von außen ein Tosen und Brausen an unser Ohr, erschreckt fahren wir aus unserer Andacht auf, wir stürmen hinaus und siehe: Überall Bewegung, Handlung und das Bild des modernen Lebens. Nein, die stille kalte Antike ist nicht mehr unser höchstes Ideal. Aber, wie es finden? — Dort weist einer auf die Dirne, die sich frech durch die Straße spreizt und jagt ihr nach.... Ist dies unser modernes Ideal? Dann wehe! Dann gehe der Jünger der Kunst in den antiken Tempel zurück, lieber bei den göttlichen Toten zu sterben, als bei den entgötterten Lebenden zu leben. Aber da eilt ein anderes Weib durch das Gewühl, ein junges Weib mit jenem Glanze der Keuschheit, wie er keine Jungfrau zieren kann, denn es ist nicht der harmlose Zug der Nichtwissenden, es sind die schmerzverklärten Züge der Wissenden, die überwunden hat. Nicht Ebenmaß der Glieder schmückt dies Weib, in wilder Schönheit umrahmt ihr Haar Stirn und Nacken, und in wilder Hast stürmt sie dahin.... Daheim harrt wohl ein geliebter Sprößling ihrer, für den sie tagüber arbeitet; nun wird sie mit ihm vereint den Lohn der Arbeit genießen, darum verdoppelt sie ihre Schritte. Und wer, gefesselt von ihrem Anblick, ihr folgt, der idealsuchende Jüngling, wagt auch dieses Weib nicht zu berühren, wie jene Göttin, aber er mag auch nicht vor ihr niederknieen, ihr muß er folgen, mit Eifer nachstreben, um ihr nahe zu sein, wortlos, wunschlos... aber nicht gedankenlos, vielmehr lebt es in ihm auf, wie wenn ein lang Gesuchtes gefunden, ein lange nach Gestaltung Ringendes sich gestaltet, und es flüstert in ihm: „Die Moderne!"

Hier war offenbar der Dichter mit dem Literaturpropheten durchgegangen, und der versgeschwinde Karl Henckell in der Ferne säumte nicht, sich das dankbare Motiv zunutze zu machen. Er sandte, kaum daß er es gelesen, ein Gedicht:

Bild nach dem Motiv „Die Moderne" von Eugen Wolff:

„Lärmen, Brausen, Tosen, Jagen,
geisterhelles blaues Licht,
Karren, Pferdebahnen, Wagen,
achte all des Trubels nicht!
Hab' ich doch ein Weib gesehen,
eh' es im Gewühl verschwand,

hastig hier vorübergehen,
das die Seele mir gebannt.
Ach, kein holdes Maß der Glieder
schmückte edel die Gestalt,
keiner Liebesgöttin Mieder
übte reizende Gewalt.

Aber schön in wilden Fluten
nieder floß das schwarze Haar,
und in seelenvollen Gluten
glomm das tiefe Augenpaar.
Auf der notgefurchten Stirne
thronte ihr ein menschlich Weh,
die vor Menschen eine Dirne,
herzensrein wie Waldesschnee.
Schwere Arbeit, saure Plage,
harter Fronden trübe Last,
ohne Murren, ohne Klage
kehrte sie zu kurzer Rast.
Kehrte wohl zu ihrem Knaben,
der die Mutter lächelnd ließ,
an dem Kusse sich zu laben,
der entehrte Not versüßt.
Eile, Mutterliebe, eile,
die kein stolzer Sänger nennt.
Dulde, daß ich bei dir weile,
der dein Herz von fern' erkennt.
Was im Sinn mir wühlend gärte,
läuterte zu reinem Leid
deine rührend schmerzverklärte
heldengroße Herrlichkeit."

Mit gleicher Leichtigkeit hätte sich wohl auch noch eine Novelle aus der frischen kleinen Skizze machen lassen — aber — was sagte sie als Literaturprinzip? Mit der einen Hand warf der Reformator das Bildnis der Göttin um, mit der andern wies er die Dirne aus dem Tempel, und nun lud er die Arbeiterin auf den leeren Sockel im Heiligtume ein! Sollte sie denn nun der einzige Gegenstand der Kunst werden? Gewiß nicht, und so fühlte denn Wolff, daß er sich klarer ausdrücken müßte, und faßt seine Meinung von der Zukunft der Literatur in folgende zehn Thesen zusammen:

1. Die deutsche Literatur ist gegenwärtig allen Anzeichen nach an einem Wendepunkt ihrer Entwicklung angelangt, von welchem sich der Blick auf eine eigenartige bedeutsame Epoche eröffnet.
2. Wie alle Dichtung den Geist des zeitgenössischen Lebens dichterisch verklären soll, so gehört es zu den Aufgaben des Dichters der Gegenwart, die bedeutungsvollen und nach Bedeutung ringenden Gewalten des gegenwärtigen Lebens nach ihren Licht- und Schattenseiten poetisch zu gestalten und der Zukunft prophetisch und bahnbrechend vorzukämpfen. Demnach sind soziale, nationale, religionsphilosophische und literarische Kämpfe spezifische Hauptelemente der gegenwärtigen Dichtung, ohne daß sich dieselbe tendenziös dem Dienste von Parteien und Tagesströmungen hingibt.
3. Unsere Literatur soll ihrem Gehalte nach eine moderne sein; sie ist geboren aus einer trotz allen Widerstreits täglich mehr an Boden gewinnenden Weltanschauung, die ein Ergebnis der deutschen idealistischen Philosophie, der siegreichen, die Geheimnisse der Natur entschleiernden Naturwissenschaft und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Klüfte überbrückenden technischen Kulturarbeit ist. Diese Weltanschauung ist eine humane im reinsten Sinne des Worts, und sie macht sich geltend zunächst und vor allem in der Neugestaltung der menschlichen Gesellschaft, wie sie unsere Zeit von verschiedenen Seiten anbahnt.
4. Bei sorgsamer Pflege des Zusammenhangs aller Glieder der Weltliteratur muß die deutsche Dichtung einen dem deutschen Volksgeist entsprechenden Charakter erstreben.
5. Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut, mit seinen Leidenschaften in unerbittlicher Wahrheit zeigen, ohne dabei die durch das Kunstwerk sich selbst gezogene Grenze zu überschreiten, vielmehr um durch die Größe der Naturwahrheit die ästhetische Wirkung zu erhöhen.
6. Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne.
7. Bei solchen Grundsätzen scheint ein Kampf geboten gegen die moderne Epigonenklassizität, gegen das sich spreizende Raffinement und gegen den blaustrumpfartigen Dilettantismus.
8. In gleichem Maße als förderlich für die Dichtung sind Bestrebungen zu betrachten, welche auf entschiedene gesunde Reform der herrschenden Literaturzustände abzielen, wie der Drang eine Revolution in der Literatur zu gunsten des modernen Kunstprinzips herbeizuführen.

9. Als ein wichtiges und unentbehrliches Kampfmittel zur Vorarbeit für eine neue Literaturblüte erscheint die Kunstkritik. Die Säuberung derselben von unberufenen, verständnislosen und übelwollenden Elementen und die Heranbildung einer reifen Kritik gilt daher neben echt künstlerischer Produktion als Hauptaufgabe einer modernen Literaturströmung.
10. Zu einer Zeit, in welcher, wie gegenwärtig, jeder neuen, von eigenartigem Geiste erfüllten Poesie eine enggeschlossene Phalanx entgegensteht, ist es notwendig, daß alle gleichstrebenden Geister, fern aller Cliquen- oder auch nur Schulenbildung, zu gemeinsamem Kampfe zusammentreten.

Wolff wünschte und glaubte damals, daß die Mitglieder des jungen Bundes diese Thesen durch Unterschriften zu den ihrigen machen sollten. Ich weiß noch, daß ich zu denen gehörte, die sich weigerten, ihre freie dichterische Entwicklung in dieser Weise einzubannen. Als die Thesen daher in Dr. Küsters neugegründetem Blatte, der „Deutschen Universitätszeitung", abgedruckt wurden (1. Jahrgang, Nr. 1 vom 1. Januar 1888), wurde auch ganz im allgemeinen davon gesprochen, daß diese Sätze ungefähr das Streben der Mitglieder des Vereins „Durch" zum Ausdruck brächten. Immerhin ist es heute von Interesse, diese klaren Thesen zu lesen und mit der späteren Entwicklung der Literatur zu vergleichen. Auch hat meines Wissens Wolff zum erstenmal im Gegensatz zur „Antike" damals das Wort „Die Moderne" gebildet.

Im übrigen behielt der ganze Verein nicht seine Bedeutung. Wolffs anerkennenswerter Wunsch, keine „Clique" und nicht einmal eine „Schule" zu bilden, erfüllte sich — aber eben darum konnte sein anderer Wunsch sich nicht erfüllen, daß von hier aus eine literarische Revolution ausgehen könne. Denn Revolutionen brauchen einseitige Programme, Zusammenrottungen unter energischen Führern und flatternde Banner mit knappen, kernigen Devisen. Revolutionen setzen einen Herdentrieb voraus, der zu blinder Gefolgschaft führt; die so grundverschiedenen Elemente unseres Vereins aber hielt nichts zusammen, als das Bewußtsein jugendlichen Aufstrebens. „Durch" wollten wir, d. h. wir wollten die eigene Individualität zur Entwicklung bringen — das aber ist das gerade Gegenteil von einem geordneten Heerzuge der Massen. Obwohl daher der Verein noch eine Zeitlang bestand, obwohl namentlich die Brüder Hart demselben noch lange ihre Neigung bewahrten, obwohl Bleibtreu und andere Heerrufer vorübergehend erschienen, so blieb er doch nur das, was er hatte sein sollen: ein Sammelpunkt — und wurde nicht, was die Wortführer verlangten und was doch dem Worte nach schon ein Widerspruch ist — eine „Dichterschule".

Und das war überhaupt das Zeichen der ganzen jungen Literaturbewegung in den Jahren 1885 und 1886 gewesen, in München wie in Berlin — die Jugend drängte sich überall hervor, bald schüchterner, bald dreister; aber sie zwängte sich noch nicht ein in neue Theorien, sie wollte die kaum erkämpfte Freiheit noch nicht wieder hergeben für ein akademisches Schlagwort, wie es später der „Naturalismus" wurde. Nur ganz im allgemeinen hatte sie einen Gegensatz geschaffen: den Gegensatz der Alten und der Jungen. —



Drittes Buch.

Die Alten und die Jungen.

Erstes Kapitel.

Der Sang der Jungen.

„Die Jungen“ hatten sich als Lyriker eingeführt und zwitscherten fröhlich weiter ihre Liedchen. Von den drei Herausgebern der Anthologie ging jeder seines Weges weiter. Wilhelm Arent machte sich den billigen Scherz, unter dem angenommenen Namen Ludwig „Lyrisches aus dem Nachlasse von Reinhold Lenz“ herauszugeben, und glaubte den gelehrten Herren ein gewaltiges Schnippchen geschlagen zu haben, daß sie die Mystifikation nicht sogleich durchschauten. Diese aber begnügten sich damit, festzustellen, daß die neu aufgefundenen Gedichte kein Ruhmesblatt in dem Kranz des toten Poeten bilden.

Karl Henckell gab Jahr für Jahr einen Band seiner Lyrik heraus, leicht nach Form und Inhalt, mit gefälligen Titeln, wie „Strophen“ (1887), „Amselrufe“ (1888, 2. Aufl. 1889), „Diorama“ (1889). Nicht unrichtig sagte sein Genosse Conradi von ihm: „Bei ihm ist alles, was er singt und sagt, wahr und ohne Geste und Pose, und doch fehlt ihm der eigentliche schöpferische Zug“*). Conradi selbst aber stellte sich mit seinen „Liedern eines Sünders“ ein (1887). Hier gärte es wieder:

Wohl kann ich wochen-, mondelang
mich mit dem Engsten, Nächsten still begnügen; —
da aber faßt mich jäher, wilder Drang, —
und in gewaltigen Gedankenflügen
steig' ich empor zum Sternenozean —
in nichts zerfließt der taube, ird'sche Wahn —
und unersättlich saug' ich Ewigkeiten,
die mit Sekundenspur durch meine Seele gleiten.

---

*) Deutsche akadem. Ztg. 1886 Seite 122.

Wohl kann ich wochen-, mondelang
all Liebeswonne, Gruß und Kuß still missen;
da aber packt mich jäher, heißer Drang —
und mich umstarrt's von tausend Finsternissen.
Ich ringe krampfhaft mich zum Licht empor —
nach süßen Sünden dürsten meine Sinne —
vor meinen Augen reißt der Nebelflor —
und unersättlich feir' ich dich, Frau Minne!

Und in solcher unersättlichen Feier sollte er bald zugrunde gehen an Seele und Leib.

Sturmgeschwind ließ auch Mackay Dichtung auf Dichtung folgen. „Im Thüringer Wald" (1885) nannte er ein kleines Heftchen, in dem er eine Thüringer Wanderung in meist recht flüchtigen Versskizzen schildert, hier und da freilich ein hübsches Naturbild entwarf. Mit tönenden Worten rief er zu sozialem Kampfe auf (1886) in dem Gedichte: „Arma parata fero" („Ich halte die Waffen bereit"), das auf Grund des damals noch bestehenden Sozialistengesetzes verboten wurde. Gesammelte „Dichtungen" gab er dabei auch noch heraus (1886, Fortgang 1888), worin sich neben den schönen Ostseeliedern und anderen hübschen Stücken auch sehr gequälte Verse finden. Und mit gleich flüchtiger Ausnutzung jeder Stimmung folgten die Dichtungen „Sturm" (1888, 2. Aufl. 1889), „Helene" (1888), „D. Alte und D. Junge" (1888). Und daneben leicht hingeworfene Prosaskizzen, mehr Stoffe zu Novellen als Ausführungen solcher, wie „Moderne Stoffe" (1888), „Novellistische Studien" (1887).

Auch eine Kollegin führte sich damals mit stimmungsvollen „Gedichten" (1889) ein: Isolde Kurz (geb. in Stuttgart am 21. Dezember 1853). Eine Probe ihrer ergreifenden Lyrik mag hier folgen:

Jetzt kommt die Nacht, die erste Nacht im Grab.
O wo ist aller Glanz, der dich umgab?
In kalter Erde ist dein Bett gemacht.
Wie wirst du schlummern diese Nacht?

Vom letzten Regen ist dein Kissen feucht,
Nachtvögel schrein, vom Wind emporgescheucht,
kein Lämpchen brennt dir mehr, nur kalt und fahl
spielt auf der Schlummerstatt der Mondenstrahl.

Die Stunden schleichen — schläfst du bis zum Tag?
Horchst du wie ich auf jeden Glockenschlag?
Wie kann ich ruhn und schlummern kurze Frist,
wenn du, mein Lieb, so schlecht gebettet bist?

Neben ihr ist auch der versfreudige Paul Barsch zu nennen, der vom Handwerker zum Dichter geworden war („Auf Straßen und Stegen", „Fliegende Blätter") und nebst seiner Frau, der talentvollen Hedwig Wigger, in der sogenannten „Breslauer Dichterschule" bei sangesfreudigen Genossen anregend wirkte.


Wilhelm Arent

Fleißig an der lyrisch-epischen Arbeit war auch Heinrich Hart. Ein Riesenwerk hatte er sich in seinem Lied der Menschheit vorgenommen. Nichts Geringeres als die ganze Menschheitsgeschichte wollte er zur Darstellung bringen in vierundzwanzig Einzelbildern. Jedes dieser Bilder aber wuchs sich zu einem selbständigen Werke aus. Aus vierundzwanzig Gesängen besteht die Homerische Ilias. Aber den Umfang der ganzen Ilias hat fast immer so einer von den Gesängen des Menschheitliedes. Ein Gedicht, fast vierundzwanzigmal so groß als das Werk Homers! Und nun ist der Stoff des Hartschen Gedichtes schlecht gerechnet ein paar Millionen Mal so groß als der Stoff der Ilias. Ein paar Tage des Kampfes um Troja — nur solange der Zorn Achilles um die schöne Briseïs währt — das ist das Nichts an Stoff, aus dem das gewaltigste Epos der Menschheit — nächst dem Nibelungenliede — hervorgewachsen ist. Harts Epos aber umfaßt im Plan eine Unzahl von Jahrtausenden. Das wäre im alten Sinne an sich schon nicht episch gedacht — denn seit alten Zeiten konzentriert das Epos seine Handlung. Nur ein paar Tage von der Irrfahrt des Odysseus sehen wir bei Homer — das andere erfahren wir nur aus der Erzählung des Helden. Aber Harts Lied der Menschheit soll ja auch kein geschlossenes Epos werden, sondern ein Zyklus von epischen Gedichten. Die Einleitung behandelt das Chaos und die „Entstehung" der Welt. Der erste Gesang redet von den ersten Menschen; aber wie die Einleitung nicht von einer Schöpfung durch einen schaffenden Gott, sondern nach naturwissenschaftlichen Anschauungen von einer selbsteigenen Entstehung der Welt singt — so heißen im ersten Gesang die ersten Menschen auch nicht Adam und

Eva, sondern Tul und Nahila, und sie sind auch nicht der Zeit nach die ersten Menschen, sondern nur im höheren Sinne. Aus der Horde menschlicher Raubtiere, die gierig das Blut ihrer Feinde schlürfen und die Weiber als Gemeingut betrachten — sondern sie sich ab, als das erste wirkliche Paar, das in Liebe zusammenhält. Und wie sie durch Zufall den Reiz des gebratenen Fleisches entdecken, so werden sie durch Zufall die Entdecker der Anfänge menschlicher Kultur. Auf der sogenannten naturwissenschaftlichen Weltanschauung beruht also das ganze Gedicht — ein Anhang meldet sogar die lateinischen Namen der vorkommenden Pflanzen und Tiere! Freilich, die Errungenschaften der modernen Naturwissenschaften und der Völkerkunde in einem poetischen Kompendium niederzulegen, erscheint bei dem ewigen Fluß aller Wissenschaften als ein fruchtloses Bemühen. Was ein Lehrbuch heute an Wahrheit bietet, ist morgen schon oft nicht mehr Wahrheit. Während die Druckbogen einer wissenschaftlichen Abhandlung noch korrigiert werden, ist sie manchmal schon von anderer Seite überholt und entwertet worden. Und was sollte man nun wohl zu der Sysiphusarbeit sagen, die sich ein hochbegabter Poet auferlegt, wenn er den Fleiß eines Menschenlebens daransetzt, ein gleichsam wissenschaftliches Epos zu dichten, dessen erster Gesang nach menschlicher Berechnung schon veraltet ist, ehe der vierundzwanzigste erreicht sein kann. Aber es hat ja allerdings noch eine andere Betrachtungsweise Platz zu greifen. Humboldts „Kosmos", so wenig sich ein moderner Mensch noch aus ihm zu unterrichten vermag, so sehr behält der riesige Torso durch seine Form seine Bedeutung in der deutschen Literatur. Und in viel höherem Maße muß man ja ein Kunstwerk um seiner Form willen schätzen. Und nicht nur die äußere, sondern auch die innere Form ist in Harts Werke allerdings mit Meisterschaft gehandhabt. Die Art, wie die wissenschaftlichen Gedanken in plastisches Leben umgearbeitet sind, die Anschaulichkeit, mit welcher die Gestalten erschaut, die Bildnerkraft, mit der sie geformt sind, müssen geradezu Bewunderung erwecken. Ob freilich die Urmenschen wirklich so gedacht und gesprochen haben, wie Tul und Nahila, ja ob es einem modernen Geiste überhaupt möglich ist, das Denken und Fühlen geschichtlich früherer Menschen realistisch zu erfassen und wiederzugeben, das muß wohl zum mindesten eine offene Frage bleiben. Nun greift ja Hart auch nur einzelne Episoden aus der Kulturgeschichte heraus und lehnt sich nur im allgemeinen an historische Ereignisse an. So scheint für den Gang der Handlung der zweiten am Euphrat spielenden Nomadennovelle „Nimrod" in großen Umrissen das Leben Attilas zum Vorwurf gedient zu haben, wenigstens spricht dafür die Geschichte von dem vom Himmel herabgefallenen Schwert, das den Brudermord und die Welteroberungspläne des Helden veranlaßt. Nun ist es zwar an sich mißlich, eine Geschichte aus der Zeit der Völkerwanderung in das Nomadenleben am Euphrat zu versetzen, aber die Dichterkraft läßt uns gar keine Zeit zu solchen Bedenken, sondern reißt uns dahin, wo sie uns haben will. In wunderbar glühender Farbenpracht steigen die Gefilde Mesopotamiens vor unseren geistigen Augen auf. Ja, Heinrich Harts Sprache schwelgt geradezu in Anschauungen, und mit Spannung wird jeder Kunstfreund den Dichter begleiten auf

seinem Wege durch die Menschheit, von Entwicklungsstufe zu Entwicklungsstufe, bis zu den „Hungernden" und dem Ausblick in die schönere Zukunft. — Ob freilich der Dichter sein Riesenwerk wird vollenden können, erscheint mehr als fraglich, denn in den Jahren von 1887 bis 1896 sind nur drei Gesänge entstanden von den geplanten vierundzwanzig! Als kleine Probe folgen hier einige Verse des „Vorgesanges".

„Einst war die Welt ein endlos tiefes Meer
von Finsternissen — tot und stumm und leer.
Kein Hauch, kein Atem, weder Flut noch Schaum,
Zeit ohne Werden, Schlafen ohne Traum,
leidlose Ruhe, Kraft, die nichts erfüllt,
ein Grab, das Schatten wesenlos umhüllt.
Einst aber wie ein Blitz durchfuhr's das All,
das Meer barst auf mit dumpfem Donnerhall,
und tausend Wirbel kreuzten durch die Wogen,
und tausend Funken zuckten rings und flogen,
und auseinander klüfteten die Gluten
und schossen sprühend hin gleich Flammenruten
und ballten kreisend sich zu Sonnenwelten,
verschlangen sich und barsten und zerschellten —
von Nebeln wirr umflattert, dampfumbraust,
aufbrandend in Gewittern, sturmdurchsaust.
Die Nacht versank, es wich des Todes Bann,
und heiliger Schauer durch die Schöpfung rann,
da lag die Welt, ein Wasser, breit und klar,
Lichtinseln zogen funkelnd, Schar an Schar,
in wiegenden Reigen schwebend wie zum Spiel,
rastlos der Weg, geheimnisvoll das Ziel.

Vom Kranz der Schwestern eine wählt mein Lied,
und für die Lieblichste mein Herz entschied.
Noch war ich Knabe, in der Heide Kraut
lag ich zu lauschen auf des Windes Laut,
von weißen Schleiern glänzte rings die Luft,
und auf den Gräsern träumte herber Duft,
und zwischen Erd' und Himmel fühlt' ich's weben,
des Geistes Wirken und der Schöpfung Streben.
Da strömte leuchtend mir ins Herz die Lust,
der ew'gen Schönheit ward ich mir bewußt,
und brünstig drang die Sehnsucht auf mich ein,
Urmutter Erde, dir ein Lied zu weihn,
ein Lied, das wogend wie der Ozean,
all deine Pracht umspannt, all deinen Wahn . . .
Mein Blick ward starr, die Wesen und die Zeiten
sah ich noch einmal mir vorübergleiten.
Vor meinen Augen brauste Glut in Glut,
von tausend Farben zitterte die Flut,
in langen Garben sprühte Strahl um Strahl,
berghohe Feuer wuchsen auf im Tal.
Und in den Weltraum stürzte wie ein Blatt,
das von dem Baume flattert, sturmesmatt,

der Mond, aufzischend, wirbelnd, nebelrauchend
dem Urgewässer blassen Haupts enttauchend.
Schon aber senkte Nachtgewölk von Dunst
sich auf der Flammen niegestillte Brunst,
und prasselnd, schäumend, immer neu geboren,
warf sich der Regen in des Glutmeers Poren,
aufwallten blutige Nebel aus der Wunde,
gleich Speer- und Schwertglanz leuchtete die Runde,
und stöhnend mischten sich im Kampf die Kräfte,
und siedend gärten zukunftsschwangere Säfte,
bis aus des Wassers morgenkühlem Schoß
der Keim des Lebens stieg — gestaltengroß. —

Statt solche Kunstbauten in emsiger Arbeit aufzuführen, gab Detlev von Liliencron eine neue Sammlung „Gedichte" heraus (1889). Er hatte sich inzwischen auf dramatischem und novellistischem Gebiet geübt und mit seinem Roman „Breide Hummelsbüttel", sowie mit seinen Novellen „Eine Sommerschlacht" viel Schilderungsgabe verraten. Aber der ganze Liliencron ist er doch nur als Lyriker. Dieser so schlicht überschriebene Band „Gedichte" zeigt den jetzt Fünfundvierzigjährigen auf der Höhe seines Könnens. Zwei kleine Kabinettstücke möchte ich anführen. Das erste ist so ein winziges, hingeworfenes Straßenbild; aber wieviel Leben, wieviel Anschauung ist in diesem Stückchen Wirklichkeit als lachende, farbenbunte Poesie verewigt!

Klingling, bumbum und tschingdada!
Zieht im Triumph der Perserschah?
Und um die Ecke bricht's
wie Tubaton des Weltgerichts,
voran der Schellenträger.

Brumbrum, das große Bombardon,
der Beckenschlag, das Helikon,
der Pikkolo, der Zinkenist,
die Türkentrommel, der Flötist
und dann der Herre Hauptmann.

Der Hauptmann naht mit stolzem Sinn,
die Schuppenketten unterm Kinn,
die Schärpe schnürt den schlanken Leib,
beim Zeus! das ist kein Zeitvertreib,
und dann die Herren Leutnants.

Zwei Leutnants, rosenrot und braun,
die Fahne schützen sie als Zaun,
die Fahne kommt, den Hut nimm ab,
der sind wir treu bis an das Grab!
Und dann die Grenadiere.

Die Grenadier' im strammen Schritt,
in Schritt und Tritt und Schritt und Tritt,
das stampft und dröhnt und klappt und klirrt,
Laternenglas und Fenster klirrt,
und dann die kleinen Mädchen.

Die Mädchen alle, Kopf an Kopf,
das Auge blau und blond der Zopf,
aus Tür und Tor, aus Hof und Haus
schaut Mine, Trine, Stine aus,
Vorbei ist die Musike.

Klingkling, tschingtsching und Paukenkrach,
noch aus der Ferne tönt es schwach,
ganz leise bumbumbumbum tsching,
zog da ein bunter Schmetterling,
tschingtsching, bum, um die Ecke? —

Aber die kraftvollste Widerspiegelung von Liliencrons Persönlichkeit ist doch diesmal der „Cincinnatus".

Frei will ich sein,
Meinen Jungen im Arm, in der Faust den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das ist genug.
Und schleichen die Wünsche wie schmeichelnde Panther,
tobt einer im Blut mir, ein höllengesandter,
daß ich Ruhe nicht finde bei Tag und Nacht,
daß ich ganz wirr bin und überwacht,
daß mir die Wangen einfallen und bleichen,
und kann doch und kann doch den Wunsch nicht erreichen.
Ich schluck' ihn zu den begrabenen andern,
fein still, und es säumt schon das rastlose Wandern.
Das Wort klingt herb und hat traurigen Mund
und tröstet mich doch und macht mich gesund.
Meinen Jungen im Arm, in der Faust den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das ist genug.
Frei will ich sein.

Bietet der Staat mir Würden und Amt,
und trüg' er mir's an auf purpurnem Samt,
ich winke den Bringern, ich lache dem Tand
und wehre sie ab mit verneinender Hand.
Mich schaudert vor Joch und Fessel und Druck,
vor des Dienstes grauem Bedientenschmuck,
vor des Dienstes Sklavenarbeiten,
vor seinen Rücksichtslosigkeiten.
Ich beuge den Menschen nicht meinen Nacken
und lasse sie nicht an den Kragen mir packen.
Der Geier des Ehrgeizes richtet den Schnabel
ewig nur gegen den eigenen Nabel,
und frißt sich selbst in den Eingeweiden,
und schafft sich selbst nur die bittersten Leiden.
Weg da, ihr Narren, und laßt mich in Ruh',
und dröhnend werf' ich mein Hoftor zu.
Meinen Jungen im Arm, in der Faust den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das ist genug.
Frei will ich sein.

Doch ruft mich der Kaiser in Not und Gefahr,
ich entstürze dem Haus mit gesträubtem Haar,
bin um ihn, wenn er von Feinden umdrängt,
bis wieder die Streitaxt am Nagel hängt.
Und will es mein Schicksal, fällt für ihn mein Haupt,
ich küsse den Block, an den ich geschraubt,
ich küsse den Block, an dem mein Rumpf
ohne Kopf in den Sand rollt, ein zuckender Stumpf.
Muß das Vaterland drangvoll die Sturmflaggen hissen,
ho heida! die Klinge der Scheide entrissen.
Und droht es von Osten und dräut es von West,
wir schlachten den Bären, den Hahn uns zum Fest.
Fällt neidisch uns an auch die ganze Welt,
sie lernt uns schon kennen, der Angriff zerspellt.
Und der Frieden strahlt auf, von Sonnen gezogen,
der Teifun erstarb in sanft plätschernden Wogen,

der Ackersmann sät, und der alte Verkehr
findet verkettete Straßen nicht mehr.
Dann stemm' ich die Spitze von meinem Schwert
fest auf den häuslichen Feuerherd,
umfasse den Griff mit der einen Hand
und trockne das Blut von Rill' und Rand
und schleif' es gewärtig zu neuem Tanz,
doch heute bedeckt es ein Eichenkranz.
Meinen Jungen im Arm, in der Faust den Pflug,
und ein fröhlich Herz, und das ist genug.
Frei will ich sein! —

Unerwähnt bleibe hier nicht der einzige lyrische Versuch von Franz Oppenheimer, der unter dem Pseudonym Franz Hauser (geb. in Berlin am 30. März 1864) in seinem „Weg zur Liebe" (Berlin 1887) die seelischen Kämpfe eines jungen Arztes schildert. Wie dieser durch schmerzlichen seelischen Verzicht und heißes Ringen mit dem Materialismus sich zu innerer Ruhe und Abklärung hindurcharbeitet, ist fein und poetisch dargestellt.

Auch Oskar Linke versenkte sich nach wie vor gern in vergangene Zeiten. Seine auf griechischer Weltanschauung fußende Dichtung liebte Frohsinn und Schönheitskultus nach wie vor, wie seine Sammlungen „Aus dem Paradiese" (1885) und „Ergo bibamus" („Laßt uns trinken") bezeugen. Sein eigentliches Streben aber ging dahin, hohe Idealgestalten der Vorzeit in modernem Licht zu sehen. Zum zweiten Male nahm er die Gestalt Jesu zum Gegenstand einer Dichtung. Diesmal war's ein Roman, der manche Stelle voll Schwung und Farbe aufweist, oft genug aber schwache Bleistiftskizzen das Ölgemälde unterbrechen läßt; und in seinem Epos „Antinous" geht die rührende Geschichte vom schönen Liebling des Kaisers Hadrian allzuoft in theoretischen Betrachtungen unter, und dieses geheimnisvollste aller Seelenrätsel der Geschichte wird nicht zu vollem Leben erweckt.

In jener Zeit hochgehender wogender Lyrik sammelte auch ich meine Erstlinge unter dem Titel „Menschenlieder" (1887). Kurz vor meinem Eintritt in den Verein „Durch" hatte ich zusammengestellt, was in den wechselnden Phasen meines noch jungen Lebens mein Gemüt erregt hatte. Das Ringen nach einer einheitlichen Weltanschauung, das einst den frommen Knaben beim Studium der Naturwissenschaften ergriffen hatte; die großen Gestalten, die aus der Geschichte und Philosophie mich hinübergeleitet hatten in die moderne Welt; und endlich die moderne Großstadt selber, die plötzlich vor mir aufgegangen war, mit Glanz und Kraft, Elend und Verzweiflung spiegelten sich mir in Balladen und Liedern, und den sonderbaren Titel erklärte ich eingangs mit den Worten: „Menschenlieder sind Lieder, welche den Menschen zum Gegenstande ihrer Poesie machen. Das Ringen der Erdenbürger nach Licht und Wahrheit gehört daher ebensowohl in ihr Gebiet, als der Kampf um Brot und Dasein". Und nach diesem Programm gaben sich denn Prometheus, Christus, Buddha und Mohammed in diesem Büchlein ein Stelldichein mit Gestalten und Bildern von Böcklin und Spangenberg

und mit modernsten Menschen in ihrem ringenden Leid. Anstatt aber nun meine eigenen Gedichte zu beurteilen, will ich hier nur die Entstehungsgeschichte eines derselben erzählen und zwar nur aus dem Grunde, weil sie für das Empfinden der damaligen Jugend im allgemeinen typisch ist.

Mit einem Freunde, einem sehr leicht erregbaren Deutschpolen, hatte ich einen Sonntagsausflug nach dem jedem Berliner bekannten Grunewald gemacht, und wir schauten in einer der volkstümlichen Waldschenken am blauen See dem Tanze der Menge zu. Plötzlich stieß mein Freund mich an und bat mich dringend, den Klavierspieler näher anzusehen. Sicher sei das ein einstiger Bühnenkünstler, der ohne Glück und Stern herabgesunken sei zum Sonntagsmusikanten; auf seinem Gesichte aber könne man deutlich in den gespannten Zügen die furchtbare Leidensgeschichte des gescheiterten Idealisten lesen. Diese stürmisch vorgebrachten Worte zündeten bei mir sogleich. Sofort eilte ich mit übervollem Herzen in eine entfernte Ecke des Wirtschaftsgartens, und während mir die Walzerklänge von drüben her in Ohr und Seele tönten, schrieb ich das Gedicht nieder:

Rumdaradei! Rumdaradei! —
Tanzt! Ich schlage auf die Tasten!
Klappern soll der alte Kasten!
Walzer — Polka — Hopser — Springer!
Dreht euch, dreht euch, bunte Dinger!
Während meine Finger scherzen,
brennt die Hölle mir im Herzen!
Rumdaradei! Rumdaradei!
Tod und Leben einerlei!

Einst in meines Vaters Hause
bei dem frohen Tanzgebrause
schwang ich mich beim Kerzenscheine,
und ein Mädchen war die Meine.
Zwanzig Musikanten bliesen
einen Tanz wie diesen, diesen —
Rumdaradei! Rumdaradei!
Tanz und Teufel einerlei!

Und mich riß die Kunst von hinnen,
nach der Sonne stand mein Sinnen.
Ew'ges Wort aus Dichters Munde,
Bühnenglanz und sel'ge Stunde,
göttlich Sehnen, heilig Ringen —
nie Erfolg und nie Gelingen! —
Rumdaradei! Rumdaradei!
Und die Sonne zog vorbei!

Und ich hab' von fernen Höhen
meines Vaters Schloß gesehen,
bin ins grüne Gras gesunken,
hab' die traute Luft getrunken.
Fort mein Glück und tot mein Sehnen —
all mein Gut im Aug' die Tränen!
Rumdaradei! Rumdaradei!
Dreht euch! Dreht euch! Eins, zwei, drei!

Dreht euch, daß die Funken stieben! —
Und wo ist mein Lieb' geblieben?
Wo ich lag, vom Gram zerschlagen,
Fuhr vorbei ein Fürstenwagen,
hielten zwei sich drin umwunden,
bis mir Sinn und Geist entschwunden;
Rumdaradei! Rumdaradei!
Weib und Weib ist einerlei!

Als ich in die Stadt gekommen,
hat der Wirt mich aufgenommen,
spiele nun bei jedem Feste
für die Kinder, für die Gäste,
bis erlahmt die alten Tatzen,
bis die Saiten schrill zerplatzen —
Rumdaradei! Rumdaradei!
Tod und Leben einerlei!

Als das neue Gedicht in meiner Tasche geborgen war, ging ich dann mit meinem Freunde auf den verzweifelnden Idealisten zu, der grade seinen Walzer geendet hatte. Und unter dem üblichen Vorwande „von der auffallenden Ähnlichkeit" forschten wir ihn aus über sein früheres Bühnenleben. Aber wie erstaunten

wir beide, als wir hörten, daß der brave Mann nie beim Theater gewesen war, nie höhere Ziele gehabt hatte und sich in seinem volkstümlichen Klavierspielerberufe sehr glücklich fühlte, besonders aber im Sommer, wo er vom frühen Morgen an die schöne Waldluft genießen könne. Wir stürzten aus allen Himmeln. Aber meine kleine Romanze war nun einmal da; sie ist später aus meinen „Menschenliedern" in mehrere Anthologien übergegangen und erst unlängst von zwei namhaften Komponisten in Musik gesetzt worden. So mag denn ihre Entstehungsgeschichte auch einmal bekannt werden. Jedenfalls ist sie bezeichnend für die Empfindungen, die uns „Jüngstdeutsche" damals bewegten. Denn zu diesen wurde ich ja nun infolge meiner ersten Liedersammlung auch gerechnet.


Otto von Leixner

Im nächsten Jahre ließ ich eine zweite Dichtung folgen „Von Kains Geschlecht" (1888). In nähere Beziehung traten hier Bibel und Wirklichkeit zueinander. Im einleitenden Gesange wurde der biblische Kain als feurig-genialer Kraftmensch dem sanftmütig-artigen Abel gegenübergestellt, und seine furchtbare Tat wurde erklärt aus dem Seelenleid dieses Gewaltigen, der dem philisterhaften Vater Adam und der demütig-frommen Mutter Eva als ein unbändiger Wildling erscheint, und der in seinem heißen Liebesdrang von dem Muttersöhnchen Abel kühl zurückgewiesen wird, bis der innerlich tausendfach verwundete Titan von Neid und Leidenschaft sich hinreißen läßt, den allgeliebten Bruder zu erschlagen. Den furchtbar Bereuenden trifft Gottes Strafgericht, daß er das Paradies in nächster Nähe erschauen muß und doch nicht eintreten darf; daß er ewig leben und wandern muß und ewig ringen nach unerreichbaren Idealen; und daß gerade dieses Streben nach dem Höchsten und Reinsten ihn immer von neuem zum Brudermörder machen muß. Und dieser selbe Fluch trifft seine gesamte Nachkommenschaft: also die ganze Menschheit. — Nach dieser Einleitung zeigen fünf Bilder in fünf verschiedenen Ständen der modernen Gesellschaft, wie heute noch dieser Fluch waltet; alles Ringen nach idealen Höhen mit der Notwendigkeit des Brudermords verkettend. Im ersten Bilde wird ein schlichter Arbeiter gezeichnet, der aus der dumpfen Umgebung der Kindheit voll Bildungstriebes herausgestrebt

hat, in Amerika die Freiheit kennen lernte und mit christlich-sozialen Ansichten heimkehrt, um dort seine verlassene Braut in den Armen des plumpen Bruders zu finden und mit einer jähzornigen Kainstat die Reinheit seiner Seele auf ewig zu entweihen. Das zweite Bild zeigt einen Dichter, der seinen heißen Künstlerdrang untergehen fühlte und darum ohne Liebe ein reiches Mädchen heiratete, das glühend an ihm hing. Zu spät sieht er ein, daß er gerade durch diese frostige Ehe die Poesie in sich getötet hat, während ein abgewiesener Bewerber seiner Gattin gerade durch den Schmerz der unglücklichen Liebe zum großen Dichter geworden ist. Sein furchtbares Bekenntnis, mit dem er sein liebendes Weib seelisch vernichtet, zeigt ihn in geistigem Sinne als Kain. — Im Vordergrunde des dritten Bildes steht ein großer Unternehmer, der mitten im Herzen der Weltstadt eifrig hilft am Forträumen der alten Baracken und einen prächtigen Bierpalast errichtet, bei dessen Einweihung er aus der Erzählung einer alten Frau aus der Nachbarschaft plötzlich mit tiefer Rührung erfährt, wieviel schlichte, brave Existenzen „aus der guten alten Zeit" er selbst und der große Strom der fortschreitenden Kultur überhaupt absichtslos an den Bettelstab gebracht und zur Vernichtung getrieben hat durch die siegreiche Konkurrenz des Neuen mit dem naturgemäß unterliegenden Alten. — Das vierte Bild erzählt von einem begeisterten Prediger, der mit seiner ergreifenden Auslegung der neutestamentlichen Erzählung vom reichen Jüngling überall die Herzen zur Nachfolge Christi aufrufen will und damit, ohne es zu wissen, verhängnisvoll eingreift in das glückliche Leben eines Gutsbesitzers, der in schwärmerischer Frömmigkeit den Ausspruch Jesu wörtlich befolgt und sein Hab und Gut an die Armen verschenkt. Darüber gerät er in Zwist mit seinen Verwandten, verliert seine Braut, kommt vorübergehend ins Irrenhaus, durchbummelt die Welt als allverspotteter Kneipenprediger und klagt schließlich als ergrauter Mann den Prediger an um sein zwecklos verlorenes Leben. — Und in dem fünften Bilde wird an der Geschichte eines gelehrten Professors und seines unverstanden an seiner Seite leidenden Sohnes dargetan, wie auch die Wissenschaft ihre Seelenopfer fordert. — Der Schlußgesang endlich gibt einen Überblick über die Geschichte der Menschheit, die in ihrem blutigen Werdegang mit ihrem Errichten und Zertrümmern von Weltreichen, mit ihren aufwärts ringenden und doch mörderischen Revolutionen, ja selbst mit ihrer Ausbeutung von Entdeckungen, von rein auftauchenden, aber schnell entstellten Religionen, von tötend sieghaften Wahrheiten, von ringend sterbenden Helden des Geistes und der Kunst einem unendlich schäumenden Blutwehr gleicht. Aber:

Nicht um des Blutes willen gedeiht ja der Kampf!
Glück soll sprießen dereinst aus wachsendem Leid,
so wie dem Irrtum allein die Wahrheit entsprießt! —
und das Ende des Krieges ist heiliger Friede.
Ringet nur fort, ihr Streiter, um Glück und Größe!
Euren Gräbern entsteigt ein siegend Geschlecht,
wieder zu fallen im Kampf für größere Sieger,
und aus Leichen zu türmen den prahlenden Bau.
Die Unsterblichkeit auch ist preisenswert,
namenlos ruhn, ein Stein im Turm der Geschichte!

Und so rolle du fort, allmächtiges Weltall,
großes, gewaltiges Einzelwesen,
nie gesättigt an Blut und Wahrheit und Tugend.
Stürme nur fort im Drang zu seligen Höhen,
bilde dich selbst und lebe vom Tod deiner Glieder!
Brause nur fort — schon siehst du den Gipfel sich heben,
sonnenbeglänzt überm Eis mit rosendurchdufteten Wiesen,
stürme hinan — du ringst ja nach Gutem und Reinem —
Aber wenn du die herrlichen Fluren erreicht,
laß ihn sich schlummern legen, den alten Kain,
müde vom Wandern und Tod und ewigem Leben!
Lege beiseite das Kreuz von Erz und die eiserne Waffe,
Und laß flattern über dem neuen Geschlecht
rein im goldigen Duft
die Fahne der Liebe. —

Mit solchen Dichtungen konnte ich damals noch zum jüngsten Deutschland gerechnet werden. Trotzdem schied es mich und manchen anderen schon damals von den eigentlichen Anhängern der neuen Schule, daß uns bei allem Streben nach Wirklichkeitsdarstellung doch die Idee das Wesentlichste im Kunstwerk zu sein schien. Nun aber machte sich eine neue extreme Richtung geltend, die bald auch den Vers als unnatürlich verwarf. Ja, mit Liedern hatte die Schar der Neuen begonnen, und jetzt scholl ihnen plötzlich der Ruf nach Prosa entgegen.

Zweites Kapitel.

Die Ächtung der Lyrik und das Ringen nach dem neuen Roman.

In einer neuen Auflage seiner Revolutionsbroschüre hatte Bleibtreu, der sonst so eifrige Verfechter der Lyrik, dieser Dichtungsgattung ganz plötzlich den Krieg erklärt. Bei Gelegenheit einer Besprechung einer schon wieder neu zusammengetretenen Sängergruppe — des „Quartettes" von Henckell, Hartleben und anderen — hatte er gemeint, es sei jetzt genug des ewigen Liederdichtens, und wer von den Jüngsten etwas zu sagen habe, möge das in Prosa tun. Zum erstenmal taucht hiermit der verhängnisvolle Gedanke auf, der später die jüngstdeutsche Literatur verheeren sollte — als sei der Vers ein veraltetes Dichtungsmittel.

Freilich — das Liederdichten galt ja lange schon in der deutschen Literatur nur als eine nebensächliche Beschäftigung. Seit Freytag und Spielhagen galt der Roman als die ernsthafteste moderne Dichtungsgattung. Ich habe ja in der Einleitung meiner Darstellung einen Ausspruch Karl Frenzels angeführt, wonach sogar das Drama dem Roman gegenüber in die zweite Linie gewichen sei. So mußten denn auch die jungen Revolutionäre ihre neuen Gedanken in die Form des Romans zu bringen suchen. Aber da nun einmal die ganze Literatur neu werden sollte, so sollte denn auch dieser Roman ganz neu werden, und eine solche ganz neue

Darstellungsform strebte zunächst in München Conrad an mit seinem Roman „Was die Isar rauscht".

Diese neue Form verwarf ganz die „Komposition". Es sind nur Bilder, die hier aneinander gereiht werden, Bilder nach jeder Hinsicht: umrahmt jedesmal von einem anderen Hintergrunde, jedesmal andere Figuren zeigend; und obwohl sie sich schließlich alle zu einem einheitlichen Ganzen vereinigen, so lassen sie doch nur sehr langsam den Faden des Geschehenen weitergleiten. Und wenn wirklich eine „Heldin" durch alle hindurchgeht, so ist dies nur die Isar, die ihren Wellenschlag überall ertönen läßt, und die überall und in jeder Fassung das Herz des Dichters zu wahrer Poesie erwärmt. So ist denn auch das gelungenste Bild von allen dasjenige, wo die Tragik der Isar am klarsten zur Geltung kommt, und wo auch der Gegensatz der Alten und der Jungen — dieses Leitmotiv der ganzen Dichtung jener Tage — sich am klarsten erhebt. Da sitzen in einer uralten Gartenwirtschaft zum „grünen Baum" am Stromufer die verschiedensten Menschengruppen zusammen. Hinten in fröhlicher Gemeinschaft junge Studenten, unter denen der wohlbeleibte, trinkfröhliche Kugelmeier mit seinem egoistischen Humor die lebensvollste Erscheinung ist. Der fröhliche Genuß der Gegenwart läßt hier die Jugend zu ihrem harmlosen Rechte kommen. Aber schwer sind die Herzen den alten Urmünchenern dort an ihrem gewohnten Platz dicht unter dem Küchenfenster, aus dem die Wirtin ihre gemütlichen Kommandos über „Kalbshaxen" und „Schweinszüngel" ertönen läßt. Die alten Spießbürger, die ihren Ehrenplatz seit vielen Jahrzehnten dort behaupten, hören mit Wehmut von den neuen großen Plänen der zu verlängernden Kaistraße, und ein alter Uhrmacher fühlt sein Herz vor Weh brechen, daß der „grüne Baum" für zweimalhunderttausend Mark von seinen Besitzern soll verschachert werden an die dreisten Unternehmer. Langsam entfernt er sich später, und am frühen Morgen zieht man ihn tot aus der Isar. — Mit Unbehagen betrachtet man an einem Nebentisch die Herren vom Verein der „Ungespundeten" (worunter wohl die Jüngern um Conrad zu verstehen sind), und eigentümliche Vermutungen über den König durchschwirren die Luft. Die Isar aber rauscht unbekümmert dahin und ahnt nichts von den großen Plänen, die in der Tat die spekulativen Köpfe allerorts bewegen. Zwei große Bankmänner lernen wir in anderen Bildern kennen, die sich beiderseits mit den Plänen der neuen Uferstraße tragen. Der kleine, bewegliche, helläugige, pfiffige Weiler, der schließlich doch der „Hereingefallene" ist und seinen Bankrott nicht mehr verheimlichen kann; und der dicke, schwerfällige, aber weitblickende Raßler, der in seinem Berufe so eisern, ruhig und stark ist, wie in seinem Hause wächsern und schlaff. Die schöne Frau, eine einstige Schauspielerin, hat ihn nur genommen, um den Nachstellungen und Verdächtigungen der Welt zu entrinnen; und in lieblos kalter Ehe wendet sie ihr Herz einem abgegangenen Offizier zu, der vergebens erst in einer Fabrik, dann in literarischer Beschäftigung Befriedigung und Unterkommen gesucht hat. Als ein unverbesserlicher Don Juan verzettelt er sein kleines Vermögen und verpraßt seine Gesundheit in allnächtlichen Freuden. Die Lebewelt von München spottet schon über den Wagen, der ihn am Gärtnerplatztheater abholt, und in dem er mit der

schönen Kommerzienrätin Raßler stundenlang dahinfährt. Die alte treue Brigitte aber, das Familienfaktotum, das um den in Amerika verkommenden Bruder schon lange weint, sieht nun auch den anderen Bruder ruhelos dem Untergange entgegentreiben; und wie sie mit auflodernder Freude ihn von der Liebschaft mit der Kommerzienrätin zurückkommen sieht, ahnt sie schon, daß der ewig Wankelmütige nur nach anderen sucht. Während so die Lebewelt in vornehmen Sünden schwelgt, und die Spießbürger und Studenten im Bier verdummen, schwingt ein Geächteter die Geißel des Femgerichts über alle die oberen Zehntausend — das ist der „Preßbandit", ein verkommener Journalist, der ein Revolverwitzblatt herausgibt: die Kloake. Vor ihm zittert jeder. Als ein Wegelagerer mitten in der Großstadt erhebt er seinen teuren Zoll von jedem, der nicht in den Spalten seines Blattes gebrandmarkt werden will — und alle haben sie Grund, ihn zu fürchten, denn alle haben sie Blößen zu verdecken, die er regelmäßig aufspürt: bis ein spleeniger Engländer den elenden Erpresser zum einäugigen Krüppel zerboxt. — In diesem bunten Bilderbuche fehlt auch die Gruppe der Künstler nicht ganz. Ein Bildhauer vertritt den krassen Naturalismus. Aus der Entfernung hören wir auch von dem Künstlerverein „Hölle" (wohl im Gegensatz zu Heyses Paradies), der seine Einladungen an Gerechte und Ungerechte versendet und den Kommerzienrat Raßler als großen Mäcen nicht vergißt. Aus noch größerer Entfernung schreibt auch der Architekt Zwerger seine Briefe an Drillinger. Während er Italien durchreist, trägt er sich mit großen Entwürfen über einen kühnen künstlerischen Plan zum Bau der neuen Uferstraße, und aus der Entfernung weiß er diesen auch schließlich durch den Münchener Architektenverein bis vor die Augen des großen Raßler zu bringen. Aus seinen Briefen hören wir auch, wie er mit des Studenten Kugelmeier hübscher, kluger Schwester, einer eifrigen Archäologin, sich über dezente und undezente Gegenstände der Kunst unterhält und sich endlich mit ihr verlobt. Diese letzte Nachricht bricht das Herz eines Freundes Kugelmeiers, eines jungen Studenten Schlichting.

Dieser, ein junger Zukunfsdichter, fühlt sich von dem oberflächlichen Treiben der Studenten abgestoßen und findet als einsamer Jünger bei zwei einsamen Alten Trost, beim weltfeindlichen Dr. Trostberg — das ist nun der unvermeidliche Schopenhauer-Verehrer, der in fast allen diesen Romanen wiederauftaucht, als Vertreter der „Alten" — und bei dem großen Sonderling Effenbach, dem einsamen Höhlenbewohner. Unschwer ist hier der wenig veränderte Name eines Malers zu erkennen, der lange im Höllental bei München lebte als ein Vegetarier und Naturmensch. Wie die rauschende Isar von Anfang an den Roman durchflutet hat, so ist, an ihren Gewässern nächtlicherweile sitzend, auch dieser Meister, der weltscheue, innerlich große Diogenes, schon im ersten Kapitel dem jungen Schlichting vor die Augen getreten, und nun eilt dieser am Ende des Ganzen zu dem Maler hinaus, um sich dort wieder Lebensmut und Gesundheit zu holen. Über all den Gestalten aber schwebt noch eine hoheitsvolle, oft genannte, aber nie erschaute. Denn, nie auftretend steht im Hintergrunde König Ludwig, der Wagnerfreund, zu dessen heimlichen Dichtern vorübergehend auch Trostberg gehört. — Der Ausbruch des Wahnsinns und der Tod des großen Sonderlings im Starnberger See — nur

skizzenhaft berichtet — steht als Schluß des Ganzen da und hilft das aus Bildern zusammengesetzte Bild würdig vollenden. Überblickt man das ganze Mosaikwerk nur aus der Entfernung, so muß man sagen, zur Dichtung fehlt ihm viel: Vor allem Einheit und Spannung. Die zersplitternde „Neben-Einandermalerei" hat den Verfasser oft genug in die Breite getrieben, und man hat das Bedürfnis — wie Drillingers Haushälterin bei Zwergers langen Briefen — oft nur den Anfang, den Schluß und ein paar Stichproben aus der Mitte zu lesen; aber in der Gesamtheit erscheint der Hauptzweck vollkommen erreicht: lebensvoll und vielseitig steht sie vor uns, die große „Bier- und Kunststadt an der Isar". Und wer sie auch nur in diesem Bilde erblickt hat, der glaubt sie wirklich zu kennen. — Gleichzeitig versuchte Bleibtreu in Berlin einen Roman mit noch größerer Ausdehnung in ähnlichem Stil. —

„Größenwahn"! — Der Titel deutet das Thema an: den Größenwahn — als weitverbreitete Krankheit der ganzen Menschheit zu zeigen. Also der Veranlagung Bleibtreus entsprechend: ein philosophischer Gedanke. Hier soll darum nicht die Zuständlichkeit die Hauptsache sein, hier sollen die Betrachtungen einer leitenden Idee untergeordnet erscheinen. Weitgereist, will Bleibtreu gleichzeitig die Erfahrungen seiner mannigfachen Fahrten und Wanderungen verwerten, so soll es also sich hier um einen Großstadtroman im weitesten Sinne des Wortes handeln: bei allem nationalen Empfinden soll das Gebiet der Schauplätze international sein. So ist denn schon der Held — Graf Krastinik — ein Deutsch-Ungar, und die erste Wanderfahrt des unbegrenzt beurlaubten Genieoffiziers führt ihn nach England, wo sein Onkel und eine Tante ihn in die Kreise der vornehmen Welt einführen. Der Größenwahn eines einflußreichen Verlegers und der Größenwahn der vornehmen Welt von London, die in ihren steifen Gesellschaften die wahre Kunst der Geselligkeit erblickt — das sind die ersten Etappen. Und schnell erkrankt der Held selbst an einem Anfall der Weltkrankheit, indem er sich für einen Dichter hält und sich in naturalistisch zynischen Novellen nach neuester Methode versucht. Eine sonderbare Verkettung von Umständen führt ihn nach Deutschland. Der Maler Rother, der in Berlin im Liebesbanne einer unergründlichen Kellnerin Höllenqualen der Eifersucht aussteht, erfährt, daß deren erster Geliebter sich jetzt in England aufhält, es ist Graf Krastinik. Sogleich setzt sich Rother auf die Bahn und das Schiff, dampft nach London, erscheint bei dem Grafen, der eben selbst um eine schon eingefädelte Heirat mit einem reichen Mädchen gekommen ist; beide Männer lernen sich kennen und schätzen. Der Graf begleitet den Maler nach Berlin. Dort will er nun recht aus dem Vollen die moderne Literatur kennen lernen. Er erscheint in dem Verein „Drauf" — natürlich ist der Verein „Durch" gemeint — und hört überall auf die Führer der literarischen Revolution lästern, die ihm eines Tages zufällig auf der Straße bekannt werden: Leonhart und Schmoller — man denkt unwillkürlich an Bleibtreu und Kretzer. Namentlich zu Leonhart fühlt der Graf sich sogleich stark hingezogen, je mehr er die Jungen und die Alten auf ihn schelten hört; und nachdem er dessen sämtliche Werke gelesen, erklärt er ihm schriftlich, daß er ihn für den einzigen, wirklich großen Dichter der Zeit halte. Ja, er

sieht von jetzt ab einen Teil seiner Lebensaufgabe darin, diesem großen Dichter den Weg bahnen zu helfen. Er geht dabei so weit, ein Stück, das Leonhart geschrieben hat, mit seinem Namen zu decken. Als Graf, dem die Pforten zu allen Gesellschaftsklassen aufspringen, ermöglicht er es leicht, das Drama unter seinem Namen am „Deutschen Theater“ zur Aufführung anzubringen; aber an demselben Tage, wo der Beifall durch das Haus rast, ist Leonhart unter unerträglichen Seelenqualen dem Verfolgungswahnsinn zum Opfer gefallen und hat sich auf die Eisenbahnschienen geworfen. Krastinik, den alle Zeitungen als großen Dichter feiern, sieht sich plötzlich der Versuchung ausgesetzt, den Ruhm, den er neidlos mit seinem Namen dem Freunde erobern wollte, nun dauernd für sich in Anspruch zu nehmen. Aber er überwindet siegreich. Auch er reist ab, und aus der Ferne sendet er einer Zeitung die Nachricht, daß Leonhart der Verfasser jener Dichtung sei; für sich selbst aber entsagt er gleichzeitig allem dichterischen Schaffen, denn er hat an Leonhart erkannt, was wahre Dichtergröße ist, und ein stümpernder Dilettant will er nicht sein. Leonharts Bild verfolgt ihn aber überall. Am Gestade des Meeres träumt er von ihm, und allmählich, ganz allmählich erst lernt er einsehen, daß auch dieser Mensch nur ein Mensch mit Fehlern war; daß neben seiner Dichtergröße kleinliche Züge sein Wesen entstellten, daß er es nicht verstanden hat, den Mangel an äußerer Anerkennung zu überwinden und sich stolz in sich selbst zurückzuziehen. Dem Grafen aber, der nun seinen Dichterirrtum erkannt hat, bietet sich eine natürliche Aufgabe in der Erziehung der hinterlassenen Kinder eines plötzlich verstorbenen Bruders, der ihn zum Vormund eingesetzt hat. Im Gutsstilleben sucht er bei seiner jahrelangen Abgeschlossenheit von der Geisteswelt neuen Trost in einsamen Studien; die Naturwissenschaften sind es namentlich, denen er sich zuwendet. Darwins Lehre und die Errungenschaften der Erfahrungswissenschaften bemächtigen sich seines Geistes. In einer Fülle miteinander ringender Gedanken strebt er nach einer realistischen Weltauffassung, frei von religiösem Dogma und in Übereinstimmung mit den Errungenschaften der modernen Erkenntnis. In reicher und überreicher Fülle strömen ihm erhabene Gedanken zu, aber er sieht ein, daß die endgültige Lösung schwer ist. Und mitten aus seinem Brüten reißt ihn die Nachricht bevorstehender Kriegsereignisse. Geläutert und zu innerlicher Größe gereift, beschließt er: zurückzukehren zu seinem einst verschmähten Offiziersberuf — und vor ihm liegt die Mannestat.

Gerade dieser Schluß der Dichtung ist der Höhepunkt des Ganzen. In den einsamen Gedankenkämpfen des Helden zeigt sich die Fülle des inneren Reichtums des Verfassers, der selbst als ehrlicher Ringer nach einer einheitlichen Weltanschauung hinter seiner Dichtung steht. Desto unfaßlicher erscheint mancher andere Teil des Buches: vor allem die Liebe in all den Spielarten, in denen sie hier auftritt. In dem ganzen Buche ist keine Frauengestalt, die auch nur um Hauptes länge über die Trivialität sich erhöbe. Die Kellnerin hat es dem Maler Rother angetan. Warum? Weil sie hübsch ist. Andere Vorzüge hat sie nicht. Daß sie eine Kellnerin ist, wäre ja sicherlich der geringste Schade — aber sie ist auch ihrem innern Geistes-, wie Herzensbildungsgrade nach nichts anderes. Und in ihren Banden

zappelt der geistreich gedachte Maler bis zum Selbstmord. Und wen liebt Leonhart? Auch eine Herrin in einer Weinkneipe trauriger Art. Auch sie ist nichts weniger als bedeutend. Ja, sie liebt ihn nur, weil sie seinen Namen nicht kennt und ihn darum für einen anderen — einen berühmten Dramatiker hält! Daß die Liebe gerade bedeutender Menschen sich oft an ein Nichts hängt, ist der ewig wiederholte Gedanke Bleibtreus. Er behandelt die Liebe nur als Unverstand. Und so weht denn durch das Leben all dieser Menschen die Kneipenluft. Natürlich wollte er kein völliges Selbstporträt von sich im Leonhart entwerfen, natürlich mengt er Zufälliges und Erfundenes mit einigen Grundzügen seines eigenen Wesens. Aber oft genug hat man wohl mit Recht den Eindruck, daß er für sich selbst plädiert, wenn er den ungeheuer schreibseligen Leonhart gegen den Vorwurf des hastenden Strebertums verteidigt und darauf hinweist, daß jener unaufhörlich gedrängt würde durch den Schaffenstrieb seines ruhelosen Inneren; wenn er den ewig sich selbst lobenden Leonhart in Schutz nimmt gegen den Vorwurf der Eitelkeit und dessen ständiges Selbstlob erklärt aus dem Bewußtsein der eigenen Kraft, mit stolzen Hinweisen auf sein Überlegenheitsgefühl bei mancherlei Bekennung; oder wenn er ausführt, daß Leonhart ein Mann sei, dem das Fördern junger Anfänger Bedürfnis ist und der nachher unter undankbaren Nackenschlägen der Geförderten zu leiden hat. Alles dieses sei zugegeben! Aber wozu diese endlos langen Ausfälle persönlicher Art? Wie kann ein geistreicher Mensch Gefallen daran finden, auf sechzig Seiten und mehr das armseligste Kaffeegeklatsch der jungen Literaten noch weit verwässerter, ja noch absichtlich weit sinnloser wiederzugeben, als es gewesen ist? Was soll eine Satire gegen Dinge, die kein Mensch kennt, als die Betroffenen! Heute schon steht der nicht eingeweihte Leser verständnislos vor all diesen boshaften Eifersüchteleien, die nur für denjenigen Sinn haben, der die leichtverschleierten Namen errät. Ich bin weit davon entfernt, hier einen Kommentar für all dies Gewirr absichtlich entstellter Namen und immer nur höchstens halbwahrer Charakteristiken zu geben. Wer sich die Mühe machen will, all diese Pseudonyme zu entziffern, der findet in dem, was ich in den vorigen Kapiteln berichtet habe, Anhaltepunkte genug dafür. O, es weht dem Leser ein Geist grauenvoller Öde an aus dieser Schilderung, die das wirklich Gewesene noch weit heilloser macht, als es war. Daß sich hier nicht eine erfrischende, für alle Zeiten maßgebende Satire ergab, kam daher, daß Bleibtreu nicht *über* seinen Modellen steht, sondern sie persönlich angreift, wie denn auch einer der verspotteten Schriftsteller ihn gerichtlich zur Rechenschaft zog.

Mittlerweile hatte *Paul Lindau* den Gedanken des Berliner Romans aufgegriffen und begann einen ganzen Zyklus. In zwei Bänden stellt er zunächst hoch und niedrig einander gegenüber. Die vornehmeren Kreise der Weltstadt, die sich in den Villen und Gartenstraßen des Westens zusammenfinden, schilderte er in dem „*Zug nach dem Westen*“ (1886). — Kellnerinnen und Fabrikmädchen stellen sich dem gegenüber zur Schau im zweiten Bande: „*Arme Mädchen*“. So war die soziale Dichtung hier für den Salon paßrecht gemacht worden, und so erlebten die beiden Bücher eine kolossale Verbreitung und bildeten eine Zeitlang das Tagesgespräch in Berlin „W“.

Während so einer von der älteren Generation bereits als Prophet hinabzusteigen versucht hatte in die Schar der jungen Kämpfer, vermehrten sich dort die Reihen auch immer durch neuen jugendlichen Zuwachs. Als einer der wildesten und ungebärdigsten Stürmer machte sich dort neuerdings Konrad Alberti bemerkbar (eigentlich Konrad Sittenfeld, geb. am 9. Juli 1862 in Breslau). Als Zweiundzwanzigjähriger hatte er sich eingeführt mit der Flugschrift „Herr L'Arronge und das Deutsche Theater", wo er in rücksichtsloser Weise das Theater in der Schumannstraße angriff. Dann ließ er einige Biographien folgen über Gustav Freytag, über Bettina v. Arnim, über Ludwig Börne, um mit einer erneuten Flugschrift sich gegen Theatermißstände zu wenden, die den doppelsinnigen Titel trug „Ohne Schminke". Mittlerweile bot ihm die „Gesellschaft" den willkommensten Kampfplatz für seine wilden und oft maßlosen Ausfälle gegen ältere Schriftsteller. Namentlich, was er über Paul Heyse sagte, überstieg alles Dagewesene. Die Verehrer dieses Dichters sah er wie Menschen an, denen Verstand und Ehrgefühl fehlt. Dabei pflegte er aber langsam und sorgsam sein eigenes Talent. Da ihm eigentliche Erfindungsgabe abging, so suchte er sie durch scharfen Verstand und spekulierende Beobachtung zu ersetzen, und seine ersten Novellen sammelte er in den beiden Bänden: „Riesen und Zwerge" und „Plebs". Und dann versuchte er sich in einem ersten größeren Roman „Wer ist der Stärkere?" Dieser Titel schon zeigt an, daß der Kampf ums Dasein den Gegenstand bilden soll. Aber nicht nur das Ringen des Arbeiters um Lohn und Brot ist hier gemeint, nein, das Aufwärtsstreben an allen Orten. Das Neue im Kampf mit dem Alten, die Jugend im Kampf mit der vorigen Generation, das ist immer wieder das Thema.


Konrad Alberti

Der Roman ist regelmäßig gebaut und in seinem Plan verstandesmäßig ersonnen, wie alles, was Alberti schreibt. So verkörpert sich die ringende Generation denn in drei jungen Männern, die drei verschiedenen Ständen entsprechen: in einem Offizier, einem Techniker und einem Gelehrten. Der Mittelpunkt, um den

sie alle äußerlich kreisen, ist natürlich wieder eine schöne sittenlose Frau, diesmal Lucie Semisch genannt; selbstverständlich die Frau eines Großkapitalisten, die nach einer langen Vergangenheit von Liebesabenteuern die unsinnig geliebte Gattin des reichen Mannes geworden ist. Und das Haus dieses Mannes ist natürlich auch wieder in neuem Gegensatz gerückt gegenüber der arbeitenden Klasse. Die großen Neubauten im Stadtteil Moabit beschäftigen ein Heer von Arbeitern, und die Seele der Unternehmerschaft ist Semisch, der betrogene Gatte. Wie die Insekten in die Flammen, flattern die Anbeter in das Haus der schönen Lucie. Der erste ist der junge, adelige Leutnant. Widerwillig folgt er ihrer ersten Einladung. Aber sein unbefriedigtes Dichtergemüt, das bei dem militärischen Drill vergebens Stillung seines Sehnens sucht, entflammt schnell zu heißer Sinnenleidenschaft; und so schmachtet er denn in Berlin und auf der Sommerfrische in Eisenach in den Banden der koketten Frau, die seiner heftig brennenden Eifersucht beständig Nahrung gibt. Der zweite der jungen Männer liebt die Schwester Luciens. Als ein sehr begabter Architekt und königlicher Baumeister hat er die großen Bauten in Moabit auszuführen. Wie aber die Unternehmer eine Herabsetzung des Arbeitslohnes vom Zaun brechen, treibt ihn sein gutes Herz, sich der Streikenden anzunehmen, und gegen seinen Willen wird er erst zum Führer, dann zum Geführten der Arbeiter, bis diese hinter seinem Rücken ihren Frieden mit den Unternehmern machen und ihn preisgeben. Der dritte Ringer endlich ist ein junger Mediziner, der mit seiner neuen Auffassung der Typhuserkrankungen auf den Widerspruch eines berühmten Universitätsprofessors in Berlin stößt und von diesem mundtot gemacht wird. Vergebens zieht der arme Landarzt aus Pommern in die Reichshauptstadt, vergebens bemüht er sich um die Zulassung zur Habilitation als Privatdozent, vergebens wendet er sich mit seiner Entdeckung an das Ministerium, vergehens hält er Donnerreden auf dem Ärztetag in Eisenach — überall weiß der Professor mit seinem ungeheuren Ansehen, unterstützt von einem immer angriffsbereiten Schülerpaar, ihn zu unterdrücken, und eine tolle Skandalszene in Eisenach macht ihn endlich ganz unmöglich. So ist pessimistisch der Gedanke durchgeführt, daß der Kampf um Wahrheit und Recht ein vergeblicher sei, daß immer Dummheit und Gewalt siegen. Das wird nicht aufgehoben durch den Schluß, in dem den jungen Arzt ein Zufall emporhebt. Zwei berühmte Pariser Ärzte kommen, prüfen seine Theorie, und eine Notiz im „Figaro“ streicht den in Deutschland Verkannten heraus, der mittlerweile durch Zufall den Schoßmops der Gattin des Kultusministers geheilt hat und dafür von dem Gatten der Beglückten gern in Audienz empfangen wird. Die französische Anerkennung — in Deutschland ja in der Tat lächerlicherweise immer besonders geschätzt — und der kurierte Mops lassen den jungen Gelehrten siegen. Nun drängen sich am frühen Morgen schon der Professor, der Verleger und der Herausgeber der Germanischen Revue und Herr Semisch glückwünschend zu ihm. So erkennt der junge Sieger doch sehr wohl, daß nicht seine Tüchtigkeit, sondern Zufall ihm zum Erfolge verholfen hat, während die beiden anderen Vertreter der jungen Generation, der Offizier und der Baumeister, jenseits des Meeres ihr Heil suchen. Es zeigt sich deutlich,

wie hier des Verfassers kühle Beobachtung von selbst immer wieder in Satire umschlägt. Der ganze Roman ist nicht die Schilderung vorhandener Zustände, sondern die beabsichtigte Übertreibung derselben zum Zwecke des scharfen Angriffs. Und so wurde Alberti denn durch seine Veranlagung naturgemäß dazu gedrängt, einen polemischen Roman zu schreiben, dessen Titel von dem Schlagwort der ganzen Epoche herrührte: „Die Alten und die Jungen".

Der ganze Kampf, der auf literarischem Gebiete tobte, ward hier auf das musikalische Gebiet übertragen. Eine auffallende Ähnlichkeit hat aber der Bau der Erzählung mit Zolas Künstlerroman „L'œuvre". Wie dort, stehen auch hier zwei Helden im Vordergrunde, von denen der eine, der genialere, aber unpraktisch eigensinnige, unterliegt, während der andere zur Klarheit sich durchringt. Diesem letzteren hat Alberti viele Züge aus seinem eigenn Leben geliehen, wie Bleibtreu seinem Leonhart. Was da von der Jugendgeschichte des Helden, von der allzu akademischen Erziehung durch den Vater, von der Leidenszeit bei wandernden Schauspielertruppen und Ähnliches gleich am Anfang des Romans erzählt wird, zeigt echte Wirklichkeitsfarben. Auch für andere Figuren des Romans kann man die Modelle ebenso leicht erraten wie in Bleibtreus „Größenwahn". Was aber noch nie so stark bei Alberti hervorgetreten war, als diesmal, das ist die bis zum Krankhaften gesteigerte Sinnlichkeit aller darin auftretenden Personen. Selbst einer der Jüngeren schrieb darüber*):

„Zu tadeln ist auch die wilde, krankhafte Sinnlichkeit, die in dem Buch tobt, von welcher sämtliche Personen des Romans befallen sind. Paul, Franz, Felscher, Zisterſitz, Thinkert, Eva, Else usw., sie aller werden eines Tages oder in einer Nacht plötzlich von einem die Form der Tollwut annehmenden sinnlichen Verlangen ergriffen, das sie peitscht und peinigt, aufjagt von ihrem Sitz, ihrem Lager, sie den Ersten, Schlechtesten in die Arme treibt. Einmal, an einem Menschen geschildert, mag das auch seine Berechtigung haben, zehnmal wiederkehrend, wirkt es halb lächerlich, halb widerlich."

Dieses Schwelgen in sinnlichen Szenen wirkte bald geradezu ansteckend. Wie erstaunten die Leser von „Westermanns Monatsheften", als eine Novelle von Ernst von Wildenbruch in diesem Familienblatte erschien, die unter dem harmlosen Titel „Der Astronom" (als Buch 1887) die Geschichte einer schönen Frau erzählt, die an einen schwerfälligen Gelehrten verheiratet ist und von dessen jüngerem, unschuldig schönem Bruder plötzlich in stürmischer Leidenschaft überfallen wird. Das hatte man dem Dichter auf hohem Kothurn am wenigsten zugetraut.

Zum unangenehmsten Vertreter dieser Gattung aber hatte sich mittlerweile Hermann Conradi entwickelt. In seinen „Brutalitäten", die ihren Titel leider nur zu sehr mit Recht führen, trug er eine Reihe unerhört ausgeklügelter Geschichten zusammen, die mit Verhöhnung aller Natur und Wahrscheinlichkeit in krassen Theatereffekten geradezu obszöne Situationen herbeiführen und mit widerwärtigem Behagen ausmalen. In seinem Romane „Adam Mensch" schilderte

*) Gustav Schwartzkopf in Moderne Dichtung, Februar 1890, Seite 113.

Conradi dann einen Vertreter der nach seiner Meinung modernen Menschen, einen erschlafften Lüstling, dessen Hauptinteresse seiner Frisur und seinen Handschuhen gilt, der in geradezu unmöglicher Weise die Tochter eines willensfeindlichen Schopenhauerianers erst zu seiner Braut macht, dann verführt und dann sitzen läßt, um ein reiches Weib zu heiraten — und der sich dabei noch obendrein selbst wie ein moderner Held vorkommt.

Von dieser gefährlich um sich greifenden Sinnlichkeitsmanie schien auch Kretzer in seinen „Drei Weibern" sehr heftig ergriffen. Aber mit starker Faust befreit er sich davon und schuf ein wahrhaft klassisches Werk in seinem „Meister Timpe". Es ist ein echter tragischer Held, herausgegriffen aus dem einfachsten Bürgerleben und doch in seiner unbewußten Schlichtheit ein Gewaltiger, der sich ahnungslos vermißt, sich dem Strom der Weltgeschichte entgegenzuwerfen; es ist scheinbar ein Alltagsmensch, wie sie zu Dutzenden auf der Straße herumlaufen, und doch ist er in seiner Eigenart eine so vollendet selbständige Natur, daß wir ihn ebensogut ein Original nennen können. Nur wenige Personen umgeben ihn, und der ganze Roman ist eigentlich nur eine Familiengeschichte; aber diese wenigen sind typische Vertreter einer ungeheuren Vielheit, und die Familiengeschichte erweitert sich von selbst zum Kulturgemälde; es ist eine der einfachsten Erzählungen, die man ersinnen kann, und doch schreitet die Handlung mit dem wuchtigen Schritt eines markigen Dramas ohne Pause und ohne Ermattung von Szene zu Szene, immer wachsend, nie sich verwirrend und immer spannend durch alle furchtbaren Seelenkämpfe unerschrocken hindurch bis zu dem gewaltigen Ende, das dem sterbenden Helden wirklich fast etwas von der Größe einer Shakespeareschen Figur verleiht.

Dieser Held ist der Drechslermeister Johannes Timpe. Er steht inmitten zweier Generationen, deren eine sein Vater, deren andere sein Sohn vertritt. Der Großvater stammt aus „der guten, alten Zeit", wo die Kinder und die Frauen still im Hause zu bleiben hatten, wo das Handwerk blühte und Meister, Gesell und Lehrling sich streng schieden. Als Greis hoch in den Achtzigern, kann er es nicht verstehen, daß sein Sohn, der in der achtundvierziger Zeit herangewachsene Meister Johannes, den bürgerlichen Liberalismus, den er politisch vertritt, auch in das Haus überträgt, seinem Sohn die Zügel locker läßt und nichts wissen will von der strengen „Zuchtrute", von der der Alte beständig schwärmt. Der Enkel aber ist ein lockeres Bürschchen; er atmet schon die Luft, die nach den großen siebziger Siegen wehte, da mit den Goldschätzen der französischen Milliarden die kecke Spekulationslust unter die Menschen kam und die werdende Großstadt die Jugend zu verführen begann. Mit einer nächtlichen Heimkehr des verwöhnten Söhnleins beginnt das Buch, und das nächtliche Gespräch zwischen Nachtwächter und Gensdarm ist so lebenswahr, wie all das Folgende, das sich nun aufbaut: von der Auseinandersetzung zwischen dem Großvater und der Familie bis zu des jungen Franz Eintritt in das Kontor der Fabrik, bis zu dem Augenblick, wo der Fabrikherr Timpes Nachbarhaus erheiratet, die scheidende Mauer niederreißen läßt und nun zwischen der neu emporschießenden großen Fabrik und dem schlichten

Handwerkerhaus der furchtbare Vernichtungskampf beginnt, in welchem der junge Franz Timpe die Rolle des Überläufers spielt. Wie er, um die reiche Stieftochter von drüben zum Weibe zu gewinnen, die eigenen Eltern verleugnet und verrät; wie Meister Timpe erst den Sohn hergeben, dann seine Gesellen entlassen, von der sausenden Stadtbahn sein Haus entwertet sehen, sein Weib begraben, und endlich im Verzweiflungskampfe auf den Trümmern seines einstigen Glückes sterben muß, ohne in seinem Charakter zu wanken, das ist der kurzgefaßte Inhalt dieses Heldenliedes aus dem Bürgerleben, dessen großen zeitgeschichtlichen Hintergrund die Umwandlung des alten Berlin in das neue und der Vernichtungskampf der Fabriken gegen das Handwerk bildet. — Mit diesem Meisterwerk Kretzers war der lange ersehnte Berliner Roman geschaffen.

Und schon im nächsten Jahre sollte ein zweites Meisterwerk derselben Gattung von anderer Seite her geboten werden. Neben den vierunddreißigjährigen Kretzer trat der neunundsechzigjährige Theodor Fontane, und neben das Heldenlied in



Prosa vom unterliegenden Handwerker stellte er eine Herzensgeschichte ergreifendster Art, worin die Figuren des versinkenden alten Berlin in Gemütskonflikten rührend in der Umgebung der neuen Großstadt erscheinen. Anstelle des tatkräftigen dramatischen Aufbaues steht hier die behagliche Breite des alternden Erzählers; anstelle der wuchtigen Tragik großen Stils tritt hier die liebevolle Ausmalung des Kleinen — neben dem Epos in ungebundener Form stehen als eine Idylle in Prosa neben Kretzers „Meister Timpe" Fontanes „Irrungen und Wirrungen". Fontane hatte seit dem Jahre 1882 sich dem modernen Romane zugewendet mit seiner Erzählung L'Adultera, einer Ehebruchsgeschichte mit sittlicher Erhebung am Schluß. Auch die folgende Geschichte Cecile läßt eine weibliche Heldin mit unreiner Vergangenheit am tragischen Schluß dem Pflichtgefühl ihr Opfer bringen. Aber die von Schritt zu Schritt wachsende Sicherheit der Schilderung des echten und eigentlichen Berlinertums zeigt sich erst auf der Höhe in „Irrungen und Wirrungen". Es ist die uralte Sache von der Liebe des Leutnants zur Arbeiterin. Nach kurzem Liebesglück verfällt er einer kalten Standesehe, und sie tröstet sich im Leiden mit einem Manne ihres Standes. Aber unendlich

reizvoll ist diese treue herzenswarme Schilderung eines alltäglichen Stückchen Lebens, beleuchtet durch ein echtes Dichtergemüt.

Und noch ein dritter Roman von Bedeutung entstand um dieselbe Zeit und machte ein frisches flottes Erzählertalent, das schon manches hervorgebracht hatte, zum ersten Male in weitesten Kreisen bekannt. Ernst Freiherr von Wolzogen entstammt einer Familie, die in der deutschen Literatur seit mehr als einem Jahrhundert wohl bekannt ist. Seitdem zwei junge Herren von Wolzogen von der Geschichte der Gnade gewürdigt waren, die Jugendfreunde Schillers zu sein, und seitdem einer von ihnen gar der Schwager des Gewaltigen wurde, ist diesem Familiennamen die Unsterblichkeit gesichert. Von dem anderen Bruder aber, der selbst militärische Verdienste besaß, stammen die Schriftsteller Wolzogen her. Sein Sohn Alfred, der spätere Hofintendant in Weimar, ist durch die Erzeugnisse seiner Feder bekannt, besonders durch das Buch über die Beziehungen seiner Familie zu jenem Großen. Von seinen beiden Söhnen wurde Hans einer der eifrigsten Kenner und Verfechter Richard Wagners, während Ernst früh den Trieb zur Dichtung in sich spürte. Geboren am 23. April 1855, wurde er bis zu seinem achten Lebensjahre von seiner englischen Mutter vollständig als Engländer erzogen. Als diese starb, wurde der Sohn des deutschen Vaters wieder dem deutschen Empfinden zurückgegeben. Im einundzwanzigsten Lebensjahre bezog er die neue Reichsuniversität zu Straßburg, ging aber nach dreijährigem Studium auf einige Jahre nach Weimar, bis er im Jahre 1882 nach Berlin kam und dort die Entwicklung der neuen Literaturströmung mit durchmachte. Er schriftstellerte damals schon seit drei Jahren und ward früh ein Mitarbeiter an der „Gesellschaft". Das Leben möglichst wirklich zu gestalten, war von jeher sein Streben — was ihm aber von vornherein ein besonderes Gesicht gab, das war der ihm angeborene Humor. Nur wenn die Wimpel lustig von seinem Fahrzeug flattern, ist er wirklich in seinem Fahrwasser. Daher liegt es in seinem Wesen, daß er seine Stoffe gern versöhnlich behandelt, daß er allem Krassen aus dem Wege geht, und daß er gern freundliche Gebilde für seine Dichtung aufsucht. Hält man seine Gestalten neben die Kretzers oder Fontanes, so verblassen sie; aber für sich betrachtet, führen sie ein liebenswürdiges Leben: unterhaltend, frisch und munter; und mit Recht erfreute man sich an dem gesunden Grundgedanken, namentlich jenes Berliner Romans aus dem Jahre 1888: „Die Kinder der Exzellenz".

Sie sind nicht am wenigsten zu beklagen, die Kinder hoher vermögensloser Beamten mit glänzendem Einkommen, die aufwachsen, ohne an die Not des Daseins zu denken — weil in dem Hause alles in Glanz und Fülle hergeht — und die darum glauben, daß sie sich nicht vorzubereiten brauchen auf einen ernsten Kampf des Lebens. Da hat nun plötzlich vor der Zeit Seine Exzellenz der kommandierende General seine Augen für immer geschlossen, und die Frau mit ihren drei Kindern hat jetzt von einer schmalen, sehr schmalen Pension zu leben. Aber man ist sehr verwöhnt, und man möchte mindestens nach außen hin den Schein des äußeren Glanzes aufrecht erhalten. Das ist man ja seinem Stande schuldig! So spart sich denn die Mutter alles ab, damit der Sohn, der Herr Leutnant, sein

flottes Leben fortsetzen kann. So quält sich Asta, die älteste Tochter, heimlich mit Schriftstellerei und lehnt die Bewerbung eines reichen Amerikaners, eines Mannes aus eigener Kraft, adelsstolz ab. Nur Gertrud, die jüngere, ist aus der Art geschlagen, liebt frisch und munter einen jungen Gelehrten und scherzt mit dessen lustigem Vater, einem schlichten Klavierlehrer. Und daß die Ansicht Gertruds allmählich durchdringt, daß — unterstützt von einem prächtigen Onkel Major — die verständige Weltauffassung siegt; daß Asta mit ihrem Amerikaner, Gertrud mit ihrem Professor glücklich wird, der verschuldete Leutnant seinen Abschied nimmt und die ganze Familie sich zu der Ansicht bekehrt, das Glück der Arbeit dem Schein ererbten Glanzes vorzuziehen — das ist der nicht neue, aber doch immerhin gesunde Grundgedanke des Ganzen. — Auch das Gegenstück zu dem Stadtroman — der Landroman „Die tolle Komteß" — wirkt namentlich durch die Charakteristik der jungen Heldin sehr erfreulich, und echte Landluft durchweht ihn ebenso wie echter Humor. Aber Wolzogen strebte noch nach Höherem. Es drängte ihn, ein großes dichterisches Gesamtbild des damaligen Berlin zu entwerfen, ähnlich wie Conrad es für München versucht hatte: nur daß Wolzogen die straffe Form des Romans beibehalten wollte. Und so schrieb er denn „Die kühle Blonde". Der Titel ist doppelsinnig zu fassen. Unter einer kühlen Blonden versteht der Urberliner sein geliebtes Weißbier. Und dieser Hinweis auf das Berliner Nationalgetränk soll schon andeuten, daß die Geschichte von der kühlen Blondine gleichsam nur den Faden hergeben soll zu einer umfassenden Schilderung des ganzen Berliner Lebens. Ja, hoch und niedrig, vom Reichskanzler Bismarck


Ernst von Wolzogen

bis hinab zum Ärmsten der Armen sollte der weitgesteckte Rahmen dieser Geschichte umfassen. Dazu wurde der Vater der Heldin als Reichstagsabgeordneter gewählt, der das pommersche „Klein=Polzin“ zu vertreten hat. Mit seiner Tochter nach Berlin kommend, wird er gleich anfangs bekannt mit dem Allerweltsschriftsteller Gisbert Renard, der schnell der Bräutigam der schönen, kühlen Blonden wird. So verbinden sich hier die Welt der Literatur und die des Parlaments. Dieser Renard aber, der französischen Kolonie entstammend, ist wieder durch seine Kindheit mit dem echten Berlinertum verwachsen, denn „Vater Böhmke“ hat ihn über die Taufe gehalten und beansprucht das Recht, den berühmten Gisbert „Du“ und „Neffe“ nennen zu dürfen. Auch verwaltet Gisbert das Vermögen, das der Alte, als er noch ein Junger war, sich durch Bahnbauten in Mexiko erworben hat. Und da nun mit dem reichen Junggesellen eine andere kinderlose Familie von urberlinischem Schlage eng befreundet ist, so vereinigen sich hier das moderne und das alte Berlin. Ja, ein verbummelter Bruder Gisberts, der eben aus Amerika zurückkommt und gegen des berühmten Bruders Willen in Berlin lebt, vertritt die Schar der jungen Ringer: denn er ist ein hoffnungsvoller Zukunftsmusiker, wenngleich er zunächst in Kneipen spielen muß. Und gerade darum befreundet er sich mit einem jungen Maler, der von Böhmke bevatert wird und der sich zunächst damit durchschlägt, daß er für ein großes Modegeschäft Kostümbilder malt. So angelegt, vermag die Handlung in der Tat alle Höhen und Tiefen zu durchmessen. Mit einer Vorstellung im Deutschen Theater hebt die Sache an; in einem vornehmen Restaurant lernen wir mit dem Klein=Polziner Abgeordneten seine Tochter und die Tagesberühmtheiten kennen, namentlich Gisbert Renard und seinen blonden Freund, einen schnell berühmt gewordenen Romanschriftsteller. Mit dem jungen Maler treten wir am Treptower Spreeufer in Onkel Böhmkes einsame Turmstube, wo der wunderliche Menschenfreund mit seiner hageren Schwester haust. Mit dem Herrn Reichstagsabgeordneten machen wir ein parlamentarisches Diner beim Fürsten Bismarck mit. Mit ihm werden wir zu Gisbert eingeladen zu einer geistreichen Literaturgesellschaft, und nach der Verheiratung der kühlen Blonden besuchen wir mit dem jungen Paar den Ball des Vereins Berliner Presse und erblicken Julius Stinde und Friedrich Spielhagen. Ja, wir folgen dem Abgeordneten in den Saal des Reichstages und sehen dort den eisernen Kanzler wieder, auf dessen Tisch das Wasserglas und die Kognakflasche historischen Angedenkens ebensowenig vergessen sind, wie auch bei dem parlamentarischen Diner der Reichshund Tyras nicht fehlte; und mit den beiden jungen Genies von den Schwesterkünsten der Musik und der Malerei machen wir Raufszenen in der „Mädelkneipe“ durch, die den schönen Namen „Im Krug zum grünen Kranze“ führt. Ja, auch in das große Modegeschäft, für das der Maler arbeitet, werfen wir einen Blick hinein. Aber, eben nur einen Blick! Und viel mehr ist es nirgends, was wir sehen! — Was half dem Dichter die Kühnheit, den eisernen Bismarck in einen Roman hineinzuweben zu einer Zeit, wo der Gewaltige noch lebte und noch gewaltig war? Er kann ihn uns doch nur von weitem zeigen. Auf dem parlamentarischen Diner huschen die verschiedenen Herren vom Ministerium und von den Parteien

doch nur an uns vorüber, wie etwa in den Berichten der Zeitungen; und von den politischen Dingen, die etwa dort verhandelt wurden, kann uns der Romandichter doch nichts sagen. Auch der Herr Abgeordnete für Klein-Polzin kann keine großen und bahnbrechenden Gedanken vertreten, denn wer wollte solche Gedanken keck und dreist in die junge Reichsgeschichte hinein erfinden? Und wie wollte Wolzogen bei all seiner Gewandtheit die Klippe umgehen, den Reichskanzler und die bekannten Parteiführer zu solchen großen Anregungen Stellung nehmen zu lassen? Nein, da ist nichts zu erfinden! Das Recht, die Großen der Zeit als Große vorzuführen und mit dichterischer Geschichtsprophetie ihre geheimsten Gedanken zu entrollen — dies schönste aller Dichterrechte hat nur der Poet, der geschichtlich längst vergangene Stoffe behandelt. Für den Mitlebenden, der seine moderne Zeit schildert, bleibt nur das Alltägliche übrig. Er kann den großen Kanzler höchstens über Landwirtschaft reden lassen und muß aus dem Abgeordneten seiner Dichtung einen gutmütigen Narren machen, der ohne eigentliche Bildung auf dem Landsitze seiner Väter studiert und immer studiert hat, und sich endlich in einen großen „Zentralgedanken" hineingeritten hat, daß die Freimaurerei und die alliance israélite gleichbedeutend seien, und daß beide zusammen den liberalen Fortschritt zu Schaden der Menschheit in die Welt gebracht hätten. Damit wird der Herr Abgeordnete natürlich überall gleichmäßig ausgelacht, und endlich kommt er aus törichter Überbescheidenheit nicht einmal dazu, überhaupt eine Rede im Reichstage zu halten. Und was will Wolzogen von Spielhagen anderes zeigen, als sein Gesicht, das auf dem Ball des Vereins Berliner Presse auftaucht? Ja, nicht einmal die jungen ringenden Künstler, so schön sie eingeführt werden, lernen wir näher kennen. Der Dampfgang der spannenden Erzählung, die sich auch vor allem Abstoßenden scheut, zeigt uns auch die Kellnerinnen im „Krug zum grünen Kranze" nur sehr idealisiert bei allem Realismus, und schließlich bleibt als Hauptkern der Erzählung nichts übrig, als die Geschichte der Renardschen Ehe, die schließlich zur Scheidung führt, aber die „kühle Blonde" doch zuletzt auf den Gedanken geraten läßt, daß der alte Spruch recht habe: „Alles verstehen, heißt alles verzeihen".

So war denn der Versuch nicht gelungen, die ganze Großstadt in einem wirklichen Romane zu erfassen, und die genannten Werke von Kretzer und Fontane, die nur von einer Seite aus die Weltstadt betrachteten, blieben unübertroffen. Auch Kretzers kleine Skizzensammlungen, namentlich „Aus dem Riesennest", stehen nicht auf der sonstigen Höhe des Meisters. Dagegen erstand jetzt ein Talent, das ganz besonders in dieser kleinen Skizzenform sein Eigenartigstes bot. „Stiefkinder der Gesellschaft" hieß die erste kleine Sammlung, mit der Hans Land (eigentlich Hugo Landsberger, geb. 25. August 1861) sich einführte (1888), worauf im folgenden Jahre die weit bedeutendere zweite Skizzenreihe folgte, unter dem wunderbar poetischen Titel „Die am Wege sterben". Es war vielleicht kein Zufall, daß gleich die erste Landsche Novelle mit einer solchen von Paul Heyse im Stoffe große Ähnlichkeit zeigte. Allerdings hatte der junge Anfänger diese Erzählung seines berühmten Vorgängers nicht gekannt; aber er war wie jener von

Hause aus dafür veranlagt, das große Menschenleben in ganz kleinen, oft winzigen Bildern sich widerspiegeln zu sehen. Ein großer Unterschied waltete aber von vornherein zwischen beiden: Für Paul Heyse ist die Schilderung des Herzenslebens der Menschen Selbstzweck — Hans Land sieht es immer nur unter dem Gesichtspunkt der sozialen Verhältnisse. Paul Heyse will die Menschen beglücken, indem er ihnen eine große, freie Weltanschauung der Schönheit schenkt; Hans Land kennt kein inneres Menschenglück ohne geklärte äußere Verhältnisse. Darum sucht jener gern die Glücklichen auf, dieser weint am liebsten mit den Unglücklichen. Und während Heyse wortreich den feinsten Empfindungen seiner Menschenseele nachspürt, zeigt Land sie uns mit knapper dramatischer Kürze fast nur in ihren Äußerungen, wie sie auch der Fremde mit den Sinnen wahrnehmen kann. In der Anschaulichkeit seiner Darstellungen aber erreicht er in seinen glücklichsten Augenblicken die unübertreffliche Lebensfrische, wie sie dreißig Jahre zuvor Heyse in seiner Meisternovelle „L'Arrabiata" geglückt ist. Als eine Landsche Meisternovelle möchte ich ihr vergleichsweise zur Seite stellen „Von Gesellschaftsgnaden". Kaum kann besser der Gegensatz der Alten und Jungen zum Ausdruck kommen, als in dieser Gegenüberstellung. Unter dem wunderbaren Blau des italienischen Himmels, an den vielbesungenen Strandlandschaften von Capri und Neapel zeigt uns Heyse die Bezähmung eines trotzköpfigen Mädchens durch die innere Weihe unwiderstehlich sieghafter Liebe. Alles in Sonne getaucht, alles wundervoll in Glück und Schönheit verklingend. — Mehrere Treppen hoch in einem dumpfigen Winkel der Weltstadt Berlin zeigt uns Land den alten Klavierlehrer, dessen Finger zu steif geworden sind, um noch mit wirklicher Kunst die Tasten schlagen zu können, der selber einsieht, daß er ein überflüssiges Glied in der menschlichen Gesellschaft geworden ist, den aber das bevorstehende Alter voll Hunger und Not weniger grämt als das Bewußtsein, daß er zu nichts mehr nütze ist auf der Welt. Und dennoch würde er den Entschluß des Selbstmordes nicht ausführen, wenn er nicht einmal



auf ein geschenktes Billett hin ein Konzert eines wirklichen großen jungen Virtuosen mit anhörte. Die Schilderung dieses Konzerts mag meinen Lesern ein Urteil an die Hand geben, ob sie ein Recht hat, sich neben Heysesche Schilderungskunst zu stellen:

„Da tönte der erste Akkord durch den Saal, und aller Augen richteten sich auf das Podium.

Der Künstler hob die knochigen Hände hoch empor und ließ sie wie im Zorne auf die Tasten fallen; schwer und dumpf erdröhnte das herrliche Instrument unter seinen Schlägen.

Dann dämpfte er den Ton, und in die vergrollenden dumpfen Schläge mischten sich neckende, springende Töne; schmeichelnd glitten die Hände des Spielers über die Tasten hin; es war als liebkoste er sein Instrument, und wie erfreut über diese Huld, erhob der Flügel ein heiteres Singen, ein sorgloses Tongetändel. Es war, als flatterten Schmetterlinge über blühende Beete, als plätscherten Brunnen im lauen Abendwinde, als kicherten frische, blühende Kinderlippen.

Dabei schien es, als hätten diese zwei Hände sich vervierfacht; man sah sie hier und dort, zugleich an mehreren Stellen im selben Augenblick. Jetzt lässig ruhend die eine, während die andere die höchsten Töne glöckeln ließ, dann die Linke den Baß aufwühlend, während die Rechte in einem mächtigen Laufe nachfolgte in die Region der dunklen tiefen Töne.

Zahllos wie Regentropfen wirbelten und spielten die Töne durcheinander, bis ein mächtiger, dröhnender Akkord die neckischen tanzenden Tonelfen alle hinwegscheuchte und der ganze Spuk zerstob. Ein klagendes Singen erhob sich, es war, als spräche die Einsamkeit mit sich selbst, als klage sie, daß alles Leben erstarrt, alles Lachen verklungen sei. Tief aufrauschten die vollen Töne und sangen von einem Leide, das ein Menschenherz durchwühlen und zerreißen will.

Da ertönte ein Signal wie Posaunenruf. Die Töne stockten und schwiegen.

Noch einmal erklang es wie Heroldsruf aus Wolkenhöhe, und jauchzend rief es Antwort aus der Tiefe. Wie wenn zu Leidbedrängten ein Trostruf aus dem Himmel dringt, der drunten jauchzend erwidert wird.

Und nun erklang ein Hymnus, die Sonne und die Erde, der Chor der Sterne sang ihn; der Sturm erhob seine Stimme, das Meer rauschte dazwischen, die Musik der Sphären stimmte ein. Das Weltall sang seine Freude. —

Von dem ersten Akkorde an war der alte Klavierlehrer drunten im Zuhörerraume wie von einem Zauber umstrickt. Bald schloß er die Augen und lächelte in sich hinein, bald riß er sie weit auf, atmete tief und fieberhaft und lehnte sich wie erschöpft in seinen Sitz zurück. Bald folgten seine brennenden Augen den Zauberhänden des Spielers, die über hundert Finger zu gebieten schienen, bald versank ihm alles rings umher, er reckte sich hoch empor und sog die brausende Tonflut in sich hinein, den Blick wie verklärt in die leere Höhe gerichtet, während heiße Tränen sein durchfurchtes Gesicht überströmten.

Als der Hymnus sich erhob und das Weltall seine Seligkeit sang, überwand ihn das Gefühl, er schluchzte laut.

Der Spieler hatte geendet; eine heilige, tiefe Stille herrschte im Sal, jenes Schweigen, das der süßeste und hehrste Erfolg des Künstlers ist. Er selbst, der Virtuos, saß an seinem Flügel wie zerschmettert, als könne er nun so bald keine Hand mehr zu den Tasten erheben. Auch er hatte seiner selbst und der Umgebung vergessen. Es war, als klänge in all diesen Menschen das ganze gewaltige Lied noch einmal nach.

Da fiel ein Fächer zur Erde, und die Besinnung kehrte wieder. Ein Sturm des Beifalls erhob sich, ein Organ der Begeisterung. Wenzel sprang auf und stürzte aus dem Saal."

Und er geht nun ausgesöhnt und schönheitstrunken in den Tod.

Sonderbar, die Alten schilderten so gern die sieghafte Jugend — und die revolutionäre Jugend wußte nur immer von Unterliegen, Alter und Tod zu singen: Der sterbende Dichter Leonhart, der unterliegende Meister Timpe, und hier wieder einer von den Vielen, „die am Wege sterben".

Freilich ist das alles nur ein Protest gegen die Notwendigkeit so vieles Sterbens in der modernen Gesellschaft, und der weithin schallendste aller dieser Proteste ging in demselben Jahre (1889) von einer Frau aus. Wir lernten Bertha von Suttner bereits als Mitarbeiterin der „Gesellschaft" kennen. Seit sieben Jahren schrieb sie nun schon Romane mit immer flinker, immer gewandter Feder — eine Dame in allem, was sie schuf, aber eine geistreiche Dame mit warmem Herzen. Sie hat selbst von sich gesagt, sie habe sich die interessante Lebensaufgabe gestellt, die Welt und das Leben dichterisch zu erforschen. Nicht immer steht sie auf der Höhe der Forscherin; oft ist es nur leicht tändelnde Beobachtung, aber immer ist sie mit edlem Herzen bei der Sache. Mit dem „Inventarium einer Seele" hatte sie sich glücklich eingeführt, mit dem „Schriftstellerroman" (1886) hatte sie die Verhältnisse des eigenen Berufslebens dargetan, aber einen gewaltigen Anstoß gab sie — weniger der Literatur als der Kulturgeschichte — mit ihrem Kriegsroman „Die Waffen nieder", der in sechs Jahren vierzehn Auflagen erlebte. Sie betrachtet hier den Krieg, der solange in Deutschland von Mann und Weib verherrlicht war, vom echt weiblichen Standpunkte aus. Als Tochter des österreichischen Feldmarschall-Leutnants Franz Grafen Kinsky war sie in militärischen Verhältnissen herangewachsen, und den blutigen Bruderkrieg der Deutschen im Jahre 1866 hatte sie als dreiundzwanzigjähriges Mädchen (geb. 9. Juni 1843 in Prag) miterlebt. Zehn Jahre später heiratete sie den Freiherrn Arthur von Suttner, der als Schriftsteller namentlich die Verhältnisse der Kaukasusvölker lebensvoll dargestellt hat. Zehn Jahre lebte sie mit ihm in Tiflis, und jetzt war sie gerade auf ihr trauliches Schloß Harmansdorf in Niederösterreich eingezogen. Mit vielfach packender Gewalt entrollte sie nun die grausigen Verhältnisse des Krieges und sein erbarmungsloses Eingreifen in die Rechte der Herzens- und Menschenliebe. Selten ist ein Buch so zur rechten Zeit geschrieben worden, wie dieses. Die große Bewegung zur Erkämpfung des Weltfriedens, die in Amerika und England schon weite Verbreitung gefunden hatte, zog mit ihm begeistert in Deutschland ein und ist daselbst gewachsen bis auf den heutigen Tag.

Ja, es war ein literarisch bedeutungsvolles Jahr, dies Jahr 1889. Noch ein anderes starkes Talent, — eines der stärksten der ganzen Epoche — trat in demselben bedeutungsvoll hervor.

Am 30. September 1857 war zu Matziken im Kreise Heydekrug, einer alten holländischen Mennonitenfamilie entstammend, Hermann Sudermann geboren. In Tilsit hat er das Gymnasium besucht, in Königsberg und Berlin Literatur studiert. Und dann taumelte er wie so viele andere in das Literatentum der Großstadt hinein. Für ein kleines demokratisches Blatt schrieb er in Prosa und Versen. Weitere Anregung wurde ihm wohl auch als Hauslehrer bei Hans Hopfen zuteil. Seine ersten Versuche, durch Dramen sich bekannt zu machen, mißlangen vollständig. Sehr launig hat er später erzählt (in Franzos' Geschichte des Erstlingswerks), wie er dem Direktor des Berliner Residenztheaters seine dramatischen Erstlinge in schöner Abschrift mit weißem, breitem Rande zugeschickt habe mit der Bitte, das Brauchbare zu behalten; und wie darauf der Herr Direktor den weißen

Rand behalten und die Schrift zurückgesandt habe. Unter Mühen und Entbehrungen ließ er aber mit eisernem Fleiß sein Talent ausreifen und stellte ihm in der Stille immer höhere Aufgaben. Sein treuer Freund und Genosse war dabei sein Landsmann Otto Neumann-Hofer aus Lappinen (geb. 4. Februar 1857), der einst auf demselben Omnibus mit ihm und mit dem gleichen Erstaunen seinen Einzug in die Weltstadt gehalten hatte und nun nach beendetem Studium, namentlich der Naturwissenschaften, gleich dem Freunde durch journalistische Arbeiten sich zu erhalten wußte. Zum eigentlichen Entdecker Sudermanns wurde dann der Verlagsbuchhändler Lehmann, ein Nachkomme des Begründers des „Magazin für die Literatur". Er erkannte an den winzigen Proben die künftige Bedeutung des Schriftstellers, suchte ihn auf und sicherte sich den Verlag seiner größtenteils noch ungeschriebenen Werke. Schon die erste Novellensammlung „Im Zwielicht" fand durch ihre feine Stimmungsmalerei Anerkennung bei der Kritik, und das Berliner Tageblatt brachte seinen ersten größeren Roman „Frau Sorge" — vielleicht das Bedeutendste, was Sudermann überhaupt geschaffen hat. Noch nicht gestört durch den rauschenden Beifallslärm des Tages, das Herz noch erfüllt von dem bitteren Weh des Daseinskampfes schrieb er hier die Leidensgeschichte eines Märtyrers der Selbstlosigkeit.



Bertha Baronin von Suttner

Als der Sohn eines heruntergekommenen Gutsbesitzers wächst der junge Paul heran in schwärmerischer Liebe zu seiner sanftmütigen, still duldenden Mutter, das weiche Knabenherz ganz erfüllt von den christlichen Lehren der Demut und der Pflicht: Böses mit Gutem zu vergelten. Mit neidloser Bewunderung blickt er zu den älteren Brüdern auf, die ferne in einer großen Stadt durch Verwandtengunst gebildeten Lebenskreisen zugeführt werden; in langmütiger Dienstfertigkeit erträgt er den Zorn des polternden Alten, Tränen der Verzweiflung weint er auf das Bett der Mutter — aber der einzigen Trösterin wagt er sich nicht zu nahen, der Nachbarstochter, deren Eltern jetzt das schöne Gut besitzen, das einst seinem Vater zu eigen war. Im Bewußtsein seiner Wertlosigkeit bemerkt er nicht, wie deutlich sie ihm ihre Gunst schenkt; und, wie er so die Liebe nicht ergreift, wo sie sich ihm bietet, so vernachlässigt er auch die

geniale Künstlerveranlagung, die in ihm schlummert. Das Genie braucht eine gewisse Rücksichtslosigkeit, um sich durchzukämpfen; aber dieser Jüngling ist zu selbstlos, um den alternden Vater zu verlassen und in der großen Stadt seine musikalischen Anlagen zu pflegen. So verschwendet er denn sein Leben an die Aufgabe, des Vaters kleine Scholle Land wieder zu einem einträglichen Gute zu machen; und ihn, der nichts für sich begehrt, verlachen und verachten darum gerade alle. Wie aber auch die von ihm so treu gepflegten Schwestern, seiner behütenden Güte zum Trotze, zu leichtsinnigen Geschöpfen werden, und wie ihre Verführer ihn obendrein noch trotzig verlachen — da sieht er ein, daß in dieser rohen Welt nur der geachtet wird, der gelegentlich seine Zähne zu zeigen weiß; und die Genugtuung, die von den beiden Frechen seiner sanften Bitte verweigert wurde, erzwingt er sich leicht in der angenommenen Rolle des Wegelagerers mit der Pistole in der Hand. Aber noch einmal bringt er das Opfer der größten Selbstvernichtung: Um das Gut der Geliebten vor den Flammen zu retten, zündet er bei sich selber Haus und Hof an. Diese letzte höchste Tat der Selbstaufopferung führt ihn gar ins Gefängnis. Aber, wie er demselben wieder entsteigt, da fühlt er sich frei von Fesseln, die sein Leben umschlungen hielten, und bei der Geliebten seiner Jugend findet er ein spätes Glück.

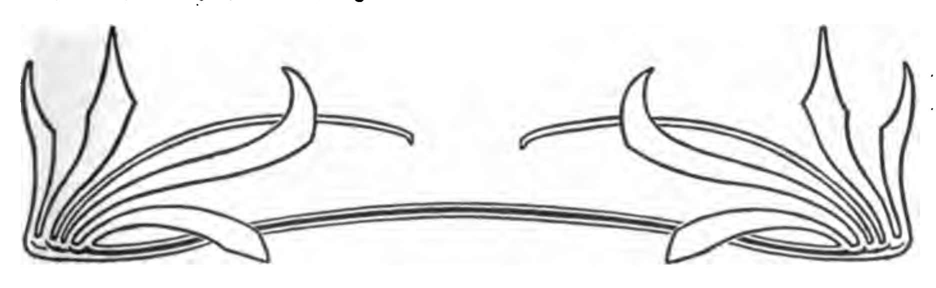
In diesem tiefen und mit leuchtenden Wirklichkeitsfarben geschilderten Werke kommt das Ringen der Weltanschauungen der Zeit am reinsten zum Ausdrucke. Dieser Paul hat zweifellos unbewußte Verwandtschaft mit dem Meister Timpe. Er ist ein Junger, der noch einmal die Weltanschauung der Alten in sich zur reinsten Verkörperung bringt und schmerzlich dabei erfahren muß, daß man sie in moderner Welt wohl noch lehrt von Kanzel und Katheder, daß sie aber nicht mehr geachtet wird im praktischen Leben. — Daß er „der Besten einer sei", sagt zum Drechslermeister Johannes Timpe sein rührend treuer Altgeselle, der ihn vergebens zur modernen Weltanschauung des Maschinenalters und der Sozialdemokratie bekehren will — und der Besten einer zu werden und zu bleiben, ist auch der Wahlspruch von Sudermanns Paul — aber er muß wie jener erfahren, daß die Guten, Sanftmütigen nicht mehr gelten, sondern nur die rücksichtslos Starken. Und das ist die letzte Wendung des Themas von den Alten und Jungen.

Groß war die Wirkung von Sudermanns Roman, als er in jener weitverbreiteten Berliner Zeitung erschien, und in den Kreisen der Wissenden galt der Verfasser von da ab als ein „kommender Mann". Erst später hat sich das Märchen gebildet, als sei Sudermann erst durch den Erfolg seines Erstlingsdramas plötzlich wie aus einer Versenkung aufgetaucht. Ich weiß mich vielmehr noch wohl zu erinnern, daß lange vorher eine junge Norwegerin in einem Berliner Theater mich bat, ihr doch den Verfasser der „Frau Sorge" zu zeigen, falls er anwesend sein sollte. — Und bald folgte ein zweiter Roman, der wiederum den Menschen im Kampfe mit gesellschaftlichen Verhältnissen zeigte, der aber stofflich in den Anfang des Jahrhunderts zurückgriff.

„Der Katzensteg" hatte Sudermann diesen seinen Roman genannt. Es ist dies der Name für einen geheimen Brückenweg, auf dem zur Zeit der Napoleonischen

Fremdherrschaft ein verräterischer deutscher Gutsbesitzer den Feinden zur Rettung verholfen hatte. Zur Zeit des patriotischen Aufschwunges ist er daher im ganzen Vaterlande geächtet. Einsam und freundlos hat er auf seiner Besitzung, umgeben von wunderlichen Schutzvorrichtungen, versteckten Fallen und „Selbstschüssen", in steter Lebensgefahr seine letzten Lebensjahre verbracht. Siegreich aus den Freiheitskriegen heimkehrend findet der Sohn des Vaters Leiche. Nicht einmal für sie vermag er die Verzeihung der Überlebenden zu erwirken. Mit Hilfe seiner Blutsfreunde aus dem Kriege, die ihm höchst widerwillig diesen Dienst leisten, erzwingt er die Bestattung des Toten. Die großartig kraftvolle Sprache und die prachtvolle Anschaulichkeit der Schilderung macht diese Szene zu einer der gewaltigsten der deutschen Romanliteratur. Aber Boleslaw — so heißt der Sohn des Toten — verfeindet sich durch dies Begräbnis auch mit jenen treuen Kriegsgenossen von einst. Mehr und mehr senkt sich auch auf ihn der Fluch aus dem Leben des Vaters herab, und er verkörpert sich für den Einsamen in der Gestalt eines jungen Weibes, das er auf dem Gutshofe findet. Sie war die letzte Freundin des einsamen Mannes gewesen. Nun erglüht sie in Liebe für Boleslaw und dieser für sie. Aber da er weiß, daß sie seinem Vater angehört hat, so ringt er seine Leidenschaft mannhaft in sich nieder. Erst wie sie für ihn gestorben ist und er an ihrer Leiche steht, ergreift ihn Reue darüber, daß er sie verkannt hat. Und die wieder ausbrechenden Freiheitskriege begrüßt er als eine Erlösung. — So unerquicklich düster das ganze Problem ist, mit solcher Meisterschaft hat Sudermann es durchgeführt. In Hinsicht der Ausmalung der ganzen Zeitstimmung und der eigenartig phantasievollen Auffassung jeder einzelnen Situation kann dies Buch nicht wohl übertroffen werden. Und auch hier zerreißt die Brust des Helden der Kampf, ob die anerzogenen Gefühle und die Anschauungen der Zeitgenossen heilige Pflichten sind oder Vorurteile.

So hatten sich denn aus der Schar der jungen Dichter Kretzer und Sudermann als die machtvollen Führer erwiesen, die der jüngstdeutschen Dichtung den Weg aus der Lyrik in den Roman zu zeigen vermochten. Beide fühlten auch den Trieb in sich, aus der Ebene der Erzählung hinaufzusteigen in das Hochgebirge des Dramas. Ja, sowohl der „Meister Timpe" wie der „Katzensteg" machen den Eindruck erzählter Dramen. Dennoch ist es nur einem dieser beiden kraftvollen Erzähler gelungen, auch auf der Bühne zum Herrscher zu werden. Ehe wir ihm aber dahin folgen können, müssen wir die Entwicklung der damaligen Theaterverhältnisse im Zusammenhange überblicken.





Viertes Buch.

Die Erstürmung des Theaters und das neue Kunstgesetz.

Erstes Kapitel.

Berlin wird eine Theaterstadt.

Das Theaterleben Berlins hatte inzwischen auch seine Gärungen gehabt, die wesentlich hervorgerufen waren durch die vollkommene Erstarrung der Bühnenverhältnisse. Wohl war im Königlichen Schauspielhaus im Jahre 1886 anstelle des verstorbenen Herrn von Hülsen ein neuer Mann getreten, Graf Bolko von Hochberg; dieser aber hatte zunächst genug damit zu tun, die Klassikervorstellungen neu zu beleben. Auch im Deutschen Theater konnten nur anerkannte Dramatiker Eingang finden. Oskar Blumenthal blieb der Einzige, den man hier als Bühnenschriftsteller entdeckt hatte, und wie sehr man dessen literarische Bedeutung — namentlich sein Schauspiel „Ein Tropfen Gift" — überschätzt hatte, zeigte sich, als er mit seinem Schwank „In Samt und Seide" ins lustige Wallnertheater überging.

„Der „Probepfeil" ward abgeschossen,
die „großen Glocken" Bimbam schrie'n;
doch als ein „Tropfen Gift" geflossen,
in „Samt und Seide" begrub man ihn."

So spottete Karl Bleibtreu. — Ein ernsteres Gesicht aber bekam die Sache, wenn man sich daran erinnerte, daß gerade um die Zeit der Blumenthalschen Riesenerfolge Albert Lindner in der Irrenanstalt zu Dalldorf starb, wohin ihn Hunger und Wahnsinn getrieben hatten. Im hellen Zorn mahnte daher Max Kretzer:

„Lachend beim Witze des großen dramatischen Machers,
vernahmst du die Mär von Lindners herbem Geschick:
Schmach über dich, du Volk der Dichter und Denker,
daß deine Adler verenden, während der Maulwurf gedeiht!"

In der Tat war auch Ernst von Wildenbruch wieder einmal vollständig geächtet von den sogenannten vornehmen Bühnen. Am Deutschen Theater hatte

man sich nur flüchtig mit ihm beschäftigt, dann ließ man ihn fallen —: „Herr L'Arronge will den Bruch!" — sagte man in Berlin. Und das Kgl. Schauspielhaus hatte sich ihm gleichfalls wieder verschlossen. Sein neuestes Schauspiel „Das neue Gebot" behandelte das Verbot der Priester=ehe durch Papst Gregor VII. unter der Regierung Heinrichs IV. in Deutschland. Absichtlich hatte Wildenbruch nach seiner Art das geschichtliche Bild verändert. Während jenes Verbot in Wirklichkeit eine lange vorbereitete Maßnahme war, die langsam und schonungsvoll Gesetzes=kraft erhielt, so macht Wildenbruch daraus eine Gewaltsache von furchtbarer Grau=samkeit. In der Gestalt des frommen Priesters Wimar Knecht schildert er einen treuen alten Gottesdiener, der nun plötz=lich in seiner gleichfalls alten treuen Lebensgefährtin nicht mehr sein christliches Eheweib, sondern eine gottverfluchte Dirne erblicken soll. Der Leidenskampf dieses Unglücklichen, der sich zum Kampf der deutschen Welt= und Lebensanschauung gegen die römische erweitert, bildet den Inhalt des wirkungsvollen Schauspiels, das nach Wildenbruchscher Art im Ge=schwindschritt von einem Effekt zum an=deren stürmt, aber den Hauptcharakter doch warm und stark hervortreten läßt. Vor allen Dingen aber war es zu deutsch und zu kühn, als daß es nicht überall hätte abgewiesen werden müssen. Und so ge=schah denn zum zweiten Male, was vor drei Jahren geschehen war. Wiederum fuhren einen ganzen Winter lang alle Staatskarossen aus dem Berliner Westen nach einem fernen Vorstadttheater, wo nun also wiederum ein Stück von Wilden=bruch über hundert Aufführungen erlebte. Diesmal aber war der Fall noch mer=würdiger.



Graf Bolko von Hochberg

Die tiefe Gesunkenheit der Berliner Theaterverhältnisse hatte es einem früheren Mitglied des Wallnertheaters möglich gemacht, vom äußersten Osten her das Theaterleben der Reichshauptstadt zu erobern. Ja, im alten Bau des Ostendtheaters hauste Direktor A. Kurtz und fing an, den Berlinern klar zu machen, wie man ein Theater zu leiten habe. Nach einer anfänglich weniger glücklichen Eröffnung hatte er bald mit Wildenbruchs „Neuem Gebot" mit einem Schlage die allgemeine Sympathie auf seiner Seite, und bald darauf zeigte er den Berlinern Henrik Ibsens „Volksfeind".

Allerdings war er nicht der erste, der diesen merkwürdigsten aller Weltdichter des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur Aufführung brachte. Doch war es allerdings auch ein Vorstadttheater gewesen, das ihn in Berlin einführte; das Residenztheater. Hier war auf jenen Mann, der einst Sudermanns weißen breiten Manuskriptrand behalten hatte, ein kunstsinniger Kollege gefolgt: Anton Anno. Er hatte freilich die wenig erfreuliche Spezialität des Hauses beibehalten: das französische Sittendrama. Von dieser Stätte aus verbreiteten sich durch Berlin — also auch wieder vom Osten her — die koketten Gesellschaftsstücke Sardous und Dumas. Doch bildete sich dort auch eine trefflich geschulte Schauspielertruppe, unter der ein Künstler hervorragte: Emanuel Reicher, der bisher an dem kleinen Hoftheater zu Oldenburg in stiller Zurückgeschiedenheit wirkte, ganz der Erziehung des Söhnchens aus seiner ersten Ehe mit der Sängerin Reicher-Kindermann hingegeben — bis eine zweite Ehe mit der Schauspielerin Lina Harf aus Wiesbaden dem innerlich zerrütteten Manne Lebensfreudigkeit und Schaffenslust wiedererweckte. Um nach Berlin zu kommen, hatte er sich für das Residenztheater verpflichten lassen, dessen Richtung ihm sonst wenig zusagte, denn er glühte innerlich nur für die große wahre Kunst Shakespeares. Zum ersten Male wurde man aufmerksam auf ihn durch die geniale Karikatur, die er aus dem Kaiser Justinian in Sardous Drama „Theodora" machte. Ein Gastspiel des berühmten italienischen Tragöden Ernesto Rossi gab ihm bald darauf Gelegenheit, sich als Jago in Shakespeares „Othello" zu zeigen; und es war kein kleiner Triumph für ihn, daß er neben dem berühmten Gast mit vollen Ehren bestand. Sein eigentliches Gebiet aber lag nun einmal, ohne daß er es damals selber ahnte oder ahnen wollte, in dem Modernen. Bei seiner sorgfältigen Feinheit der liebevollen Ausarbeitung bis in das Kleinste hinein, wie sie sich wohl selten mit so warmer Innigkeit bei einem Schauspieler gepaart hatte, sollte er bald in dem nordischen Grübler Henrik Ibsen seinen eigentlichen Dichter finden. Bei der hohen Bedeutung, die dieser Ausländer bald für Deutschland gewinnen sollte, ist es nötig, ihn näher ins Auge zu fassen.

Henrik Ibsen ist am 20. März 1828 zu Skien in Norwegen geboren und zeigte als Knabe schon seine mystische Veranlagung, die ihn früh zu Religion und Poesie hinzog. Als zwanzigjähriger Apothekergehilfe in Grimmstadt entwarf er in dem Jahre der allgemeinen revolutionären Gärung sein erstes Drama „Catilina", das aber weniger ein Revolutionsschauspiel, als vielmehr der Versuch eines philosophischen Seelengemäldes ist. Obgleich der erwünschte Erfolg dieser Erstlings-

arbeit ausblieb, verwarf er doch den Apothekerberuf, ließ sich durch eine „Studentenfabrik" für die Universität Christiania vorbereiten und besuchte diese flüchtig, um bald darauf im Norwegischen Theater in Bergen eine Tätigkeit als Dramaturg zu finden. Sein dortiges Bestreben, die Theatermache zu erlernen und möglichst bühnengerechte Stücke zu schreiben, führte ihn allmählich in die Sagenwelt des Nordens ein, und der uralte Stoff der Sage von Sigurt und seiner Brautwerbung für den König Gunnar (Gunter) brachte seinem ringenden Geiste zum ersten Male das Problem der idealen Ehe und ihrer Begründung auf Freiheit und Wahrheit nahe. Mit dieser nordischen Heerfahrt, die das älteste Sagengewand mit dem modernsten Gedankeninhalt wunderbar zu erfüllen weiß, beginnt Ibsens eigentliche Dichterlaufbahn. Je mehr ihn, den großen Idealisten, die Alltagsmeinung und die Tageskritik hinter den realistischen Björnson zurückstellte, desto kraftvoller wuchs Ibsens Eigenart sich aus. Mit keckem Trotze warf er in seiner „Komödie der Liebe" aller banalen Auffassung von Ehe und Liebe den Fehdehandschuh hin als echter Ritter des Ideals, und mit dem tiefdurchdachten Geschichtsdrama „Die Kronprätendenten" begann er den Zyklus seiner vier gewaltigen Meisterwerke, die in immer tiefer bohrender Gedankenarbeit und mit immer reicher anwachsender Gestaltungskraft immer von neuem das Verhältnis des einzelnen Menschen zum Weltganzen und zur Weltleitung ergründen und Tatenmut und Willenskraft in ihrem Verhältnis zu dem großen Gesetz der Notwendigkeit zeigen.



Emanuel Reicher

Aus dem dunklen, freudearmen und undankbaren Vaterlande nach dem sonnigen Süden fliehend, schuf er in Italien die drei letzten Stücke dieser Gruppe: die Religionstragödie „Brand", das Märchendrama „Peer Gynt" und das weltgeschichtliche Schauspiel „Kaiser und Galiläer". In der Ferne errang er, was ihm daheim nicht geworden war: die Anerkennung des Vaterlandes, das sich jetzt daran gewöhnte — namentlich nach Erscheinung des „Brand" — in ihm den nationalsten seiner Dichter zu erblicken. Der „Peer Gynt", zu dem der norwegische Komponist Grieg eine tiefsinnige Musik schrieb, galt bald als der skandinavische „Faust". Mit Jubel empfing man den Heimgekehrten, dessen poetische Weltanschauung sich nunmehr so herausgeklärt hatte: Mit großem starken Wollen hat der Mensch alle die in ihm wohnenden Fähigkeiten zur denkbar größten Vervollkommnung der eigenen Persönlichkeit zu entwickeln; und die stärkste Betätigung des eigenen Selbst

ist berechtigt, wenn dieses — wie beim König Hakon oder beim Prediger Brand — durch eine große Idee im Dienste der Menschheit sich erweitert. Dagegen erscheint der Egoismus als verächtlich, wenn er nur dem kleinen einzelnen Ich dient, wie beim Träumer Peer Gynt. Menschen von seinem Schlage, die weder ganz gut noch ganz schlecht sein können, gerade weil sie immerwährend hin und hertaumeln in der blinden Bewunderung ihres eigentlich wesenlosen Ich — stellen den verächtlichsten Typus des Menschen dar. Wie sie zwecklos gelebt haben, sterben sie zwecklos, und der Tod füllt ihre inhaltlosen Seelen in den großen Kochlöffel, um sie als gestaltloses Material einfach wieder einzuschmelzen. Bei den großen starken Wollern dagegen, die im Dienste eines Menschheitsgedankens streben, darf man nicht voreilig mit den Begriffen gut und böse bei der Hand sein. Nicht immer ist das Genie auch glücklich wie der König Hakon. Auch irrende Riesen, wie der Prediger Brand und der Kaiser Julian, die beide Frieden bringen wollten und doch nur Leid erzeugt haben, erscheinen groß, wenn sie nach ihren Beweggründen beurteilt werden und wenn man bedenkt, daß die Richtung des Strebens wohl vom Willen des Menschen abhängt, über Erfolg und Wirkung aber höhere Mächte bestimmen. Solche Irrende sind gerade durch ihr scheinbares Unterliegen oft negative Förderer des Weltglücks, und nach ihrem Hinscheiden vollzieht der Tod an ihrer Seele gewissermaßen die Arbeit eines Photographen, der die negative Platte in das positive Bild umwandelt. — Aber ehrlich sich selbst treu zu bleiben, im Dienste großer Ideen zu leben, im Lichte des Ganzen sein eigenes Bild kühn zu entwickeln und aus freier Selbstbestimmung mutig der einmal erkannten Wahrheit zu leben — das sind die idealen Forderungen, die Ibsen an die Menschheit stellt.

Und von diesen Forderungen ließ er auch nicht ab, als er jetzt zu modernen Stoffen überging. Auch ihn hatte das siebente Jahrzehnt des Jahrhunderts mit Interesse für die moderne Welt erfüllt, und er ging nun daran, sie mit den Idealen seiner Innenwelt zu vergleichen. In dem „Bund der Jugend" verspottet er in toller Satire das charakterlose politische Strebertum, in den „Stützen der Gesellschaft" reißt er der sozialen Heuchelei die Maske vom Gesicht; im „Puppenheim" (deutsch „Nora" betitelt) protestiert er energisch dagegen, daß in den meisten modernen Ehen die Frau unwissend erhalten wird wie ein Kind und daß doch die volle Last der Verantwortung sie treffen soll, wenn sie irrt; in den „Gespenstern" werden die schrecklichen Folgen enthüllt, die sich einstellen können, wenn der sinnlose Grundsatz von der Unauflöslichkeit der Ehe eine reine Frauennatur unentrinnbar an einen sittlich verkommenen Mann kettet, und obendrein wird in diesem Stück eine wahre Geistesschlacht der neuen Weltanschauung gegen die alte geschlagen. — Der furchtbare Sturm, den die Stücke in Norwegen gegen Ibsen entfesselten, und der dem Dichter die Heimat wieder völlig verleidete, veranlaßte ihn dazu, im „Volksfeind" sich selbst als den unglücklichen Idealisten darzustellen, den man ächtet und dem man die Fensterscheiben einwirft, weil er aus edlen Gründen vorurteilsfrei die Wahrheit gesagt hat. Mehr und mehr beginnt jetzt schwarzer Pessimismus des Dichters bisher so klaren, hoffnungsvollen Geist zu umdüstern. Er glaubt nicht mehr an die Besserungsfähigkeit der Menschen. In der „Wildente"

zeichnet er in der Figur des Gregers Werle einen Mann, der des Dichters eigene ideale Forderungen in das Haus eines kleinlichen Menschen trägt, aber dadurch dessen Heim, statt es geistig zu erhellen, nur völlig verödet. Mit einer Träne im Auge muß Ibsen in der Figur seines Gregers aus dem Hause weichen, in dem ein trivialer Arzt die Ideale für Lügen — die Lebenslügen aber für den eigentlichen Stützpunkt des Lebens erklärt. Und in „Rosmersholm" endlich läßt Ibsen den letzten Verkünder seiner Ideale, den alten Brendel, in der Einsamkeit zum geistigen Egoisten verarmen, während dieser zuletzt noch mit ansehen muß, wie sein Lieblingsschüler Pastor Rosmer, aus dem Brendel einen freien Adelsmenschen erziehen wollte, in die Netze eines koketten Weibes gerät und in der Erkenntnis über die eigene innere Gesunkenheit nur noch den trivialen Ausweg des Doppelselbstmords findet*).



Franz Deutschinger

So war denn Ibsen auf dem Tiefpunkte seines Pessimismus — aber allerdings auf dem Höhepunkte seiner Menschenschilderung — angelangt, als er (1886) auf den deutschen Bühnen Eingang zu finden begann mit seinen modernen Schauspielen. Abgesehen von einigen Aufführungen der „Nordischen Heerfahrt" kannte man wenig von dem großen Idealisten, als nun die Stücke des greisen Pessimisten ohne Übergang mitten hineingetragen wurden in die deutsche Entwicklung. Gerade die „Gespenster" waren das erste Werk, das den Namen des Norwegers in Deutschland eine unheimliche Berühmtheit verschaffte. Nachdem es zuerst in Augsburg von dem Direktor Franz Deutschinger und dem Dramatiker Felix Philippi zum Leben erweckt worden war, folgten einige Ibsen-Aufführungen in München, wo der greise Norweger in der letzten Zeit am liebsten gelebt und sein Riesenhaupt mit der gedankenschweren breiten Stirn und den sonnenartig emporstrebenden weißen Haaren allnachmittäglich ziemlich unbeachtet im Café Maximilian hinter einem Zeitungsblatte verborgen hatte. Und nun also die Aufführung im

*) Vgl. zu dieser Darstellung von Ibsens Entwicklungsgang die ausführliche Begründung in meinem Buche „Ibsen als Idealist", Vorträge, gehalten in der Humboldt-Akademie in Berlin, Leipzig, Verlag von Freund & Wittig, 1896; 2. Aufl. 1901.

Berliner Residenztheater unter der Direktion von Anton Anno! Dessen Gattin schuf trefflich die weibliche Hauptrolle der Frau Allwing, der Vertreterin der modernen Weltanschauung, während Emanuel Reicher in ihrem Widerpart, dem Pastor Manders, eine unvergeßliche Kunstleistung bot. Die Wirkung des Stückes war von erschütternder Furchtbarkeit. Das entsetzliche Ende des jungen Oswald Alwing, der die sinnlichen Sünden seines Vaters mit einer erblichen Gehirnerweichung zu büßen hat, mußte das Urteil des Publikums, das von Ibsen so gut wie nichts wußte, völlig irre führen. Es sah fälschlicherweise in diesem Abschluß und in dieser Erblichkeit den Schwerpunkt des Stückes, der doch vielmehr in dem Gegensatz der Mutter und des Pastors zu suchen ist. Den rastlosen Gedankendichter faßte man als den Schilderer des Gräßlichen vom Schlage des so viel tieferstehenden Zola auf, und einen der rücksichtslosesten Idealisten, von denen die Weltliteratur weiß, schrieen Feinde und Freunde als Naturalisten aus. Auf diese Weise einmal in schiefe Bahnen gelenkt, konnte auch durch die Aufführung des herrlichen „Volksfeind" unter Kurtz im Ostendtheater das öffentliche Urteil nicht mehr richtig gestellt werden, und die ältere Kritik protestierte energisch gegen den Norweger, während auch die jüngere Generation sich nur zum Teil für ihn begeistern konnte. Bleibtreu spricht in seinem „Größenwahn" sehr abfällig über Ibsenschwindel. Mir stand zum Zweck meines Eintretens für den großen skandinavischen Dichter damals die von Dr. Küster verlassene und vom Pfarrer Johannes Bohl angekaufte „Deutsche Studentenzeitung" zur Verfügung, deren Redaktion mir übertragen war. Zwei Kritiker mit weit erschallender Stimme, die, älter als ich, gleich mir von Anfang an für Ibsen eintraten, standen leider auf einem sehr einseitigen Standpunkte: Otto Brahm und Paul Schlenther.

Otto Brahm hatte sich inzwischen durch seine preisgekrönte und — trotz einiger unberechtigten Ausfälle gegen Schiller — auch wirklich recht verdienstvolle Schrift über Heinrich von Kleist einen Namen gemacht. Rezensent an der Vossischen Zeitung war er freilich nicht mehr. Als er mit scharfer, aber berechtigter Kritik gegen das täglich sinkende Wallnertheater vorgegangen war, hatte dessen Direktor ihm den Eintritt verboten, und die Vossische Zeitung hatte aus dem Grunde über das Wallnertheater überhaupt nichts mehr berichtet. Brahm aber schrieb auch für die „Frankfurter Zeitung" Berliner Kunstbriefe und kritisierte darin nach wie vor Vorstellungen des Wallnertheaters, die er gar nicht gesehen hatte. Das wurde bald der Grund für seine Entlassung aus dem Verbande der Vossischen Zeitung, die nun einen anderen Scherer-Schüler verpflichtete, Dr. Paul Schlenther (geb. zu Insterburg am 20. August 1854).

Damit war freilich eine Änderung in der literarischen Stellungnahme vermieden; denn Schlenther, obgleich zwei Jahre älter wie Brahm, war doch in geistiger Hinsicht völlig abhängig von diesem, der sein langjähriger Freund und Zimmergenoß gewesen war. Selbst völlig ohne Eigenart des Denkens, blickte er zu dem geistig so viel kraftvolleren Brahm mit völliger Schülerandacht empor. Mit ihm schwur auch Schlenther zur Schiller-Feindschaft, und als Brahm urplötzlich aus einem „Schillerhasser" zum Schillerbiographen wurde, da machte

auch Schlenther mühelos eine ähnliche geistige Häutung durch. Dabei wurden Schlenthers Kritiken in Berlin bald viel lieber gelesen als einst die von Brahm, denn man brauchte nicht soviel dabei zu denken — und sie waren so amüsant, so neckisch! Liebte Brahm es, nach Art ernster Revolutionäre mit schweren Bomben zu schießen, und quälte er seine Leser mit ästhetischen Begründungen, so ließ Schlenther dies fein beiseite und hüpfte mit tändelndem Witzgefecht um die Dinge herum, die er ernsthaft zu begründen nicht vermochte. Von dem Lessingschen Witz unterschied den seinen nur der einfache Umstand, daß der große Hamburger Dramaturg den Witz herbeizog, um den Kern einer Sache klar zu spotten, während Schlenther seine kleinen Scherzchen gebrauchte, um durch leichtes Rankengewächs die Hauptsache verschleiern zu machen und sich dadurch recht mühelos den Anstrich des Geistreichen zu geben. Als z. B. Brahm in mißverständlicher Auffassung der Ibsenwerke zu der sonderbaren Ansicht kam, die eigentliche Handlung sei aus dem Drama zu verbannen, nannte Schlenther sogleich diejenigen Dramatiker, die eine starke Handlung lieben: „Handlungsdiener". Gewiß ist das ganz scherzhaft, aber besteht wirklich irgend eine geistige Beziehung zwischen einem Kommis und einem Dramatiker, der starke Effekte liebt? Heißt das nicht, durch einen billig gefundenen Wortwitz von der eigentlichen Sache ablenken? Wie ganz anders, wenn Lessing davon spricht, daß man doch nicht einen Flaschenzug anwende, um eine Stecknadel aufzuheben! Das heißt, mit einem genial witzigen Vergleich die törichte Umständlichkeit eines Dramatikers beleuchten und den Dichter belehren, ohne ihn zu verletzen. Schlenthers Witze aber pflegten, wie der obige, den Dichter zu verletzen, ohne ihn zu belehren. Die Manier, die von Blumenthal und anderen angeregt war, die Zeitungskritik in ein prickelndes Feuilleton umzuwandeln, wurde von Schlenther zu einer schlimmen Höhe gebracht. Mußte ihm doch selbst die äußere Erscheinung der Dichter herhalten zu seinen oberflächlichen Scherzen, obgleich man sonst als erste Anstandsregel Kindern einzuprägen pflegt, daß der gebildete Mensch über körperliche Gebrechen seiner Mitmenschen nicht lachen darf, auch wenn sie unwillkürlich dazu reizen sollten. Für Schlenther aber diente das früh ergraute Haupt eines Schriftstellers, der vielleicht nicht gern daran erinnert wurde, schnell dazu, das Veraltetsein des Mannes zu beweisen; die mangelnde Körperfülle eines anderen genügte, daß er durch Schlenthers taktlose Feder zum „schmächtigen Poeten" gestempelt wurde. Und auch bei den wirklichen Schwächen hielt der Kritiker sich an die Äußerlichkeit. Wurde das Stück eines Schauspielers aufgeführt, das Schlenther mit wenigen Worten abtat, so hatte er doch noch Platz und Zeit, die gebrannten Haare des Autors zu erwähnen. Kurz — hatte sich der Feder eines Blumenthal gegenüber der Dramatiker fühlen müssen wie der Verbrecher auf der Anklagebank, so kam er sich Schlenthers Feder gegenüber vor wie jemand, der in Gesellschaft beim Pfänderspiel auf einen „Mokierstuhl" gesetzt wird — oder wie jemand, der öffentlich am Pranger steht. — Natürlich trug das alles nur dazu bei, daß Schlenthers Kritiken bald die beliebtesten in Berlin waren. Und da ihm nun sein zielbewußter, skrupelloser Freund die Richtung gab, so mußte der Bund dieser beiden jungen Männer bald unangreifbar und bestimmend für die



Oskar Blumenthal

Zukunft der ganzen literarischen Revolution werden, zu deren Führern sich die beiden nun schnell emporschwingen sollten.

Von den schon auf den Kampfplatz getretenen Neueren wollten sie freilich wenig wissen; als z. B. im Ostendtheater Max Kretzers erster dramatischer Versuch in Szene ging, den „Bürgerlichen Tod" eines entlassenen Strafgefangenen schildernd, dem die bürgerlichen Ehrenrechte aberkannt sind — da erklärte Schlenther, er könne dem Autor nicht auseinandersetzen, wie sehr und wie oft er daneben gehauen habe; aber das wallende Blondhaar eines Urgermanen aus dem Verein „Durch", das er im Zwischenakte erblickte, gab ihm Veranlassung zu einer Bemerkung über solche Frisuren im besonderen und den „deutschen Schwarmgeist" im allgemeinen im Gegensatz zum dichterischen Naturalismus. Dazu hatte Herr Schlenther Platz und Zeit in jener Kritik, die ihm für die Belehrung des Dichters nicht Raum genug ließ.

Im Gegensatz zu ihm hatte sein Genosse Otto Brahm sich an eine ernstere Arbeit gemacht, indem er seinen leichtgeschürzten „Essay" über Ibsen in die Welt sandte. Dies Schriftchen hat das Verdienst, zum erstenmal größere Kreise in Deutschland auf Ibsens Lebensgang aufmerksam gemacht zu haben, aber dies Verdienst schmälert der Verfasser selbst dadurch, daß er des Dichters eigentlichen Werdegang bis zum „Kaiser und Galiläer" nur als Einleitung nimmt, ja dies gewaltige Drama selbst, das die zehn reifsten Lebensjahre Ibsens ausfüllt und in seinen zwei riesengroßen Teilen die ganze Philosophie des Norwegers enthält, mit einigen dreißig Zeilen voll allgemeiner Redensarten abtut als ein „grüblerisches" Kaiserdrama. So führte Brahms gute Absicht zu einer verhängnisvollen Wirkung.

Gerade diese Schrift half es verschulden, daß bis auf den heutigen Tag Ibsen irgend eine feste Stellung im Herzen des deutschen Volkes nicht gewinnen kann, weil man ihn immer wieder nur aus seinen modernen Werken der Altersperiode kennen lernen will, und weil diese unverständlich bleiben müssen für den, der Ibsens große Werke seiner starken Manneskraft nicht kennt.

So abfällig sich aber auch die ältere Kritik über Ibsen auslassen mochte — darin waren Alte und Junge einig, daß jener Direktor, der den Norweger zuerst in Deutschland eingeführt hatte, um seines literarischen Ernstes und seines künstlerischen Könnens willen an die erste Stelle im Berliner Bühnenleben gehöre. Und so folgte Graf Hochberg nur dem Strome der öffentlichen Meinung, als er anstelle des scheidenden Direktors Deetz nunmehr Anton Anno zum Direktor des Königlichen Schauspielhauses ernannte. Und der neue Mann sollte bald neue literarische Gärungen miterleben.

Zwei neue Theater auf einmal waren der Reichshauptstadt erstanden — beide wollten sie vornehmen Kunstzwecken huldigen — beide nahmen sie Teile des großen Programms auf, das von dem Königlichen Schauspielhause so lange vernachlässigt war, beide dankten sie ehrgeizig strebsamen Männern ihre Entstehung. Von diesen beiden Männern war der eine Oskar Blumenthal, der mit seinem Theater der lebenden Dichter — das er Lessingtheater nannte — eine wirkliche Lücke auszufüllen schien, aber anfangs gar kein Glück damit hatte. Der andere war der geniale Schauspieler Ludwig Barnay, der das alte Operetten-Walhalla-Theater zu dem prächtigen „Berliner Theater" umschuf und es unter begeisterter Teilnahme des Publikums im Sinne eines besseren Volks- und Familientheaters zielbewußt leitete.

Das große dramatische Ereignis des Jahres 1888 aber ging nicht in einem der beiden neuen Theater vor sich, sondern im Königlichen Schauspielhause. Wiederum war es ein Schauspiel von Wildenbruch, das ganz Berlin, ja ganz Deutschland erregte. Wunderbar paßte es hinein in die politisch neu gewordene Zeit.

Denn in demselben Sommer, der die beiden neuen Theater als kleine Ereignisse für Berlin entstehen ließ, hatten sich in derselben Reichshauptstadt zwei große Ereignisse von furchtbarer Tragweite für ganz Deutschland vollzogen. Am 9. März war der greise Kaiser Wilhelm I. gestorben, und schon am 15. Juni folgte ihm sein vielbeweinter Sohn Friedrich ins Grab nach. Diese letztere Trauerkunde schlug langgehegte Hoffnungen auch auf künstlerischem und literarischem Gebiete jäh zu Boden. Daß Kaiser Wilhelm I. kein weitgehendes künstlerisches Interesse besaß, war bekannt gewesen. Doch hatte dieser vorbildliche Fürst auch für das höhere Drama durch die Stiftung des Schillerpreises (1859) eine Ehrung geschaffen, die alle drei Jahre dem Verfasser des besten Dramas zuteil werden sollte. Von Kaiser Friedrich hatte man gewußt, daß er sich schon als Kronprinz viel mit Dichtern und Gelehrten umgeben hatte. Bei seinem frühen Tode richteten sich nun die Blicke auf den jungen Kaiser, und unter anderen gab Alberti Hoffnungen und Wünschen Ausdruck in seiner Schrift: „Was erwartet die deutsche Literatur von Wilhelm II.?" Der Kultusminister von Goßler ließ nach dem Verfasser forschen und lud ihn zu einem Besuche ein, der aber

keine weiteren sichtbaren Ergebnisse zeitigte. Nur wurde vorübergehend Heinrich Hart eine Unterstützung zur Vollendung seines Liedes der Menschheit zuerkannt. Deutlicher aber sprach der junge Kaiser im Winter 1888 sich selbst aus. Bei der Erstaufführung von Adolf Wilbrandts märkisch geschichtlichem Schauspiel „Der falsche Waldemar" erschien der Kaiser in Barnays Theater und gab seiner Anerkennung für derartige Poesien deutlichen Ausdruck. Bald darauf gingen Wildenbruchs „Quitzows" im Königlichen Schauspielhaus in Szene.

Wildenbruch trug sich seit Jahren mit dem Gedanken, etwa im Plane der Shakespeareschen Königsdramen eine Reihe von Hohenzollerndramen zu schreiben, und er hub an mit dem Augenblick, wo Burggraf Friedrich von Nürnberg mit der Mark Brandenburg belehnt wird und den dortigen unerträglichen Verhältnissen ein Ende macht durch Ordnung und Gesetz.

Das Stück beginnt mit einer kecken Schilderung des allgemeinen „Drunter und Drüber" im alten Berlin. Der Torwächter nimmt fern aufsteigende Staubwolken wahr. Sie deuten darauf hin, daß eine der Nachbarstädte von den jungen Pommernherzögen im Bunde mit dem märkischen Raubritter Diedrich von Quitzow „ausgepocht" worden ist. Diese Vermutung wird dem Bürgermeister gemeldet, der gerade eine Abordnung von Bürgern aus Oderberg, die Hilfe von ihm erfleht haben, mit schlechtem Troste entlassen muß. Zum Abschied trinken sie den Wein des Jobst von Mähren aus, des eigentlichen Besitzers der Mark, der aber sein Land fast nie betritt und sich nicht anders darum bekümmert, als wenn er Geld zu erpressen kommt. Während Ratsherren und Bürgermeister also dieses faulen Fürsten Wein im Ratskeller ausschlürfen, kommt ein junger Handwerksbursche zur Stadt herein, ein geborener Berliner, der auf der Wanderschaft war und beim belagerten Straußberg beinahe von den Pommernherzögen als Spion aufgehenkt worden wäre, wenn nicht deren zürnender Bundesgenosse Dietrich von Quitzow — aus reinem Widerspruchsgeist — den armen Köhne Finke befreit hätte. Ja, er hat ihm sogar eine Botschaft an die Berliner mitgegeben: er will sich mit diesen verbinden gegen die Pommern, wenn die Berliner ihm dafür seinen jüngeren Bruder Konrad mit sicherem Geleite zuführen wollen. Dieser Konrad von Quitzow lebt in Berlin als Schüler eines Geistlichen, und während die Ratsherren sich über den Vorschlag zur Beratung zurückziehen, tummelt er sich mit der übrigen Schuljugend auf dem Marktplatze umher, die jungen Bürgermädchen neckend, unter denen sich auch Köhne Finkes heimliche Braut, die Tochter seines früheren Lehrmeisters, befindet, die ihm durch schalkhaftes Schmollen ihre dauernde Liebe bezeugt. Dieser Lehrmeister selbst ist ein starker Gegner des Bundesantrags Dietrichs von Quitzow, während der Bürgermeister von Berlin in dem mächtigen Raubritter den kraftvollen Mann schätzt und verehrt. Nun aber kommen die Scharen der vertriebenen Straußberger daher, geführt von ihrem Bürgermeister, der die Rache des Himmels herabruft auf die Pommern und namentlich auf Dietrich von Quitzow. Tief ergreift es den jungen Konrad von Quitzow, in dessen mitleidsvoll weicher Seele sich überdies schnell erwachende Liebe für das von Grauen übermannte Töchterlein des Bürgermeisters von Straußberg regt. Mit leidenschaftlicher Wärme

reißt er die Berliner zur Annahme des Bundes mit seinem Bruder hin, der in seinen Augen das untrüglichste Vorbild edelster Männlichkeit ist.

Im zweiten Akt lernen wir den Bruder selbst kennen im Lager von Straußberg, wo er im überschäumenden Kraftgefühl mit den feigen Pommernherzögen wenig Umstände macht, die begeisterte Liebe einer jungen Polin erregt, den jungen idealistischen Bruder mit derber Herzlichkeit empfängt und — obwohl ihn Konrads humane Schwärmerei ein wenig befremdet — doch den Berliner Abgesandten gern seine männliche Zusage gibt. Er folgt ihnen in ihre Stadt und kommt dort gerade im Augenblicke an, wo ein kaiserlicher Gesandter erscheint, um den Tod des Jobst von Mähren zu verkündigen. Wie die Berliner darüber die vorgeschriebene pietätsvolle Wehmut zu heucheln beginnen, lacht der mannhafte Quitzow sie aus und entfesselt die berechtigte Freude der Bürgerschaft darüber, daß sie durch den Tod des fürstlichen Saufbolds die ärgerliche Bevormundung seitens eines nichtstuenden Erpressers losgeworden sind. Begeistert will der Bürgermeister von Berlin den Bund mit dem mannhaften Raubritter beschwören, da erhebt der Bürgermeister von Straußberg seine warnende Stimme und wird dafür sofort von Dietrich von Quitzow in Fesseln gelegt. Vergebens erklären die Berliner und Straußberger das als einen Eingriff in ihre freien Bürgerrechte. Da der wütende Dietrich seine Beute nicht wieder will fahren lassen, so zerreißen sie den Bund mit ihm, ehe er beschworen wurde; sie beschließen, dem kaiserlichen Befehle Folge zu geben und dem neuernannten Markgrafen von Brandenburg, dem Burggrafen Friedrich von Hohenzollern, entgegenzuziehen, dessen Herannahen schon verkündet wird. Diedrich von Quitzow aber läßt den Straußberger Bürgermeister auf seine Burg Friesack schleppen und erzürnt sich seinetwegen so stark mit seinem menschenfreundlichen Bruder Konrad, daß dieser die Frau und die Tochter des Gefangenen eigenhändig in das Lager des Hohenzollern geleitet, ohne sich jedoch persönlich dem Markgrafen zu nähern — denn er fühlt sich durch seinen Eidschwur äußerlich an seinen Bruder gekettet. Markgraf Friedrich aber sagt den beiden geängstigten Frauen bereitwilligst seinen fürstlichen Schutz zu; und wie die von allen Seiten heranziehenden märkischen Bürger als die erste Tat des Hohenzollern ein solches Werk der Menschenliebe erblicken, da sinken sie mit den Wappenbannern ihrer Städte huldigend zu seinen Füßen nieder. Als geschworene Hohenzollernfreunde kehren die Berliner in ihre Stadt zurück, wo auch der lustige Köhne Finke seine Braut erhält. Friedrich von Hohenzollern aber zieht mit seiner Streitmacht vor die Burg Friesack, die nun in ihren Mauern das feindliche Paar der beiden Quitzows birgt; und während die den Märkern bisher unbekannte riesige Kanone die Mauern der Feste erschüttert, steigt drinnen der Streit der Brüder auf den Siedepunkt, bis Konrad den Diedrich als Vaterlandsverräter niederstößt und sich dann — über seine eigene Tat entsetzt — von seinem Waffenknecht als Brudermörder hinrichten läßt. Sterbend streckt er dem eintretenden Hohenzollern die Hände entgegen.

Ganz gewaltig war der Eindruck dieses gestaltenreichen, lebensvollen Geschichtsschauspiels bei seiner ersten Aufführung. Der unlängst erst für das Königliche


Adalbert Matkowski

Schauspielhaus gewonnene feurig geniale Adalbert Matkowski (geb. zu Königsberg am 6. Dezember 1858) verkörperte den jüngeren Quitzow mit stürmischer Leidenschaft. Es kam in Berlin zu weit über hundert Aufführungen, obgleich man nicht das Schauspielhaus, sondern das größere Opernhaus gewählt hatte.

Und doch leidet auch dieses Stück an einer Schwäche. Soll man denn wirklich glauben, daß diese steifnackig trotzigen märkischen Bürger, die soviel berechtigten Grund haben, dem vom Kaiser entsandten Markgrafen zu mißtrauen — daß sie wirklich all ihren Widerstand aufgeben, bloß weil der Hohenzoller gegen zwei schutzlose Frauen seine Ritterpflicht erfüllt? Oder darum, weil er schöne Worte zu machen weiß? Mit tönenden Versprechungen waren die Märker doch seit Jahrhunderten genasführt worden! Nein, so leicht hatten es in der Geschichte die süddeutschen Zollern nicht, sich die verschüchterten und verstockten Herzen der nordischen Märker zu erobern! —

Kaiser Wilhelm II. trat sehr für das Schauspiel ein, ja er ließ es in einer besonderen Vorstellung nur für Schüler aller Lehranstalten Berlins aufführen. Darin lag erstens ein Beweis dafür, daß Wilhelm II. der Kunst nicht nur eine starke Wirkung auf die Menschenherzen zuschrieb, sondern auch daß er die Bühne für einen kunstgeweihten Ort hielt, auf dem auch Ehrwürdiges zur Darstellung gebracht werden kann und soll. Zweitens aber konnte man aus seinem Vorgehen auch ersehen, daß der junge Kaiser damals auch schon der Kunst mit starkem Herrscherwillen ihren Weg vorzeichnen wollte im Sinne seiner kaiserlichen Politik.

Ferner aber bedeutete Wildenbruchs neuestes Stück auch merkwürdigerweise einen Fortschritt der literarischen Revolution, und zwar einen nicht unwesentlichen. Wildenbruch mischte hier zum ersten Male Verse und Prosa und drückt bei seinen Personen den tieferen Grad der Bildung — ganz naturalistisch — durch die stärkere Betonung des Dialekts aus. Dieser Dialekt hätte nun, der Geschichte entsprechend, eine Art Niederdeutsch sein müssen — dem Reuterschen Platt nicht unähnlich — wie es noch heute in der Mark gesprochen wird. Wildenbruch wählte statt dessen den Berliner Jargon, von dem ganz gewiß in der damaligen Mark noch gar nicht die Rede sein konnte. Das hat Wildenbruch auch sicher gewußt, aber er wollte in den heutigen Menschen den Eindruck hervorrufen, der für unsere Erfahrung hoch und niedrig durch Dialekt und Aussprache viel schärfer voneinander trennt, als es damals der Fall war. Und aus dem Grunde machte er, der sonst

auf dem Kothurn daherzuschreiten gewöhnt war, in einem ernsten Stück auf der vornehmsten Bühne der Reichshauptstadt zum ersten Male den Berliner Dialekt sozusagen „hoffähig". Das Erstaunen darüber war in ästhetischen Kreisen groß. Die literarischen Revolutionäre aber erblickten darin nicht mit Unrecht ein Zugeständnis an den Naturalismus.

Das eigentliche soziale Drama aber wurde damals erfolgreich nur durch einen Dramatiker vertreten.

Richard Voß (geb. zu Neu-Grape in Pommern am 2. September 1851) hatte sich langsam mit seinen Schauspielen den Weg gebahnt und fing eben an, lebhafteres Interesse zu erregen, als das Lessing- und Berliner Theater begründet wurden. Dies errang mit seiner „Alexandra" (1886), jenes mit seiner „Eva" stürmische Erfolge. Alexandra ist die Tochter einer Gauklerin; der Sohn des Präsidenten Elberti hat sie verführt, und, von ihm verlassen, hat sie ein Kind zur Welt gebracht in der Hütte eines Försters auf dem Elbertischen Gut und denkt dort mit Schmerz und Zorn des Geliebten. Als dieser ihr gar Geld bieten läßt, gerät sie in fast sinnlose Wut und gibt die Veranlassung zum Tode ihres Kindes, obwohl sie selbst nicht die Mörderin ist. Sie gilt aber dafür, wird verurteilt und eingekerkert. Nach verbüßter Strafe hat sie nur den einen Gedanken, ihre Ehre wieder herstellen zu lassen durch ihren einstigen Verführer. Sie weist deshalb den Antrag ihres gerichtlichen Verteidigers ab, der sie aufrichtig liebt, und weiß die alten Gefühle in Erwins Herzen wieder zu entflammen. Ihrer Verlobung und ihrem Glücke steht nichts mehr im Wege, nachdem der Verteidiger die Wiederaufnahme des Prozesses durchgesetzt und juridisch ihre Unschuld erwiesen hat. Aber nun naht das Verhängnis in der Gestalt des jungen Försters Anton, der sie ohne Erhörung geliebt hat. Er weiß die Präsidentin von Alexandras moralischer Schuld am Kindesmord zu überzeugen, und wie Erwin sie zum zweitenmal verläßt, da nimmt sie Gift. —


Richard Voß

Eine solche Dulderin unter drückenden sozialen Verhältnissen ist auch Eva (1889). Sie ist die Tochter eines Grafen und die Verlobte eines vornehmen jungen Lebemannes. Doch stellt es sich heraus, daß ihr Vater sich in schwindelhafte Gründungen eingelassen hat. Er erschießt sich, und Elimar verläßt die Tochter des entehrten Vaters. Sie aber reicht die Hand dem Fabrikanten Hartwig, einem kreuzbraven und grundehrlichen Manne auf den jedoch der Graf vor den Augen der

Welt den größeren Teil seiner Schuld geschickt abzuwälzen verstanden hat. In vier Jahren langer treuer Arbeit weiß Hartwig alle Gläubiger zu befriedigen und gilt nun auch in der Öffentlichkeit wieder als Ehrenmann. Aber in sein Haus ist mittlerweile der Unfriede eingezogen. Hartwigs kleinbürgerlich engherzige Mutter erinnert die Schwiegertochter immer wieder an die Vergangenheit, und so fühlt sich Eva von Tag zu Tag unglücklicher. Da erscheint eines Tages wieder Elimar bei ihr — die alte Liebe erwacht wieder in beiden — und Eva, ehrlich, wie sie immer ist, erklärt ihrem Gatten Hartwig, daß sie ihn verlassen müsse. Sie kommt nun zu Elimar, aber sie hat sich schwer in ihm getäuscht. Er ist ein Lüstling schlimmster Art und will ihre Liebe nur mißbrauchen. Empört verlangt sie von ihm, daß er sie heirate. Wie er ihr ausweicht, übermannt der Jähzorn sie, und sie schießt ihn nieder. Nun kommt auch sie, wie Alexandra, wegen Mordes ins Gefängnis. Aber es sind ihr mildernde Umstände zugesprochen worden, und sie wird vor der Zeit begnadigt. Doch ihr Herz ist gebrochen, und ihre Kräfte sind verbraucht. Wie Hartwig kommt, um ihr seine Verzeihung zu bringen, sinkt sie sterbend in seine Arme. —

Durch die glänzende Darstellung der Frau Niemann-Raabe wurde diese Eva die Heldin eines ganzen Theaterwinters. Auch galt damals Richard Voß unter den Jüngstdeutschen vielfach als der hoffnungsreichste Dramatiker der Gegenwart. Er war der einzige, der dem Dichter der Quitzows die Alleinherrschaft auf der Bühne streitig zu machen schien.

Neben den beiden aber harrte eine stattliche junge Schar von Dramatikern vergebens der Aufführung.

Zweites Kapitel.

Die Dramatiker ohne Bühnen.

„Tausendfältig dringt den Theaterleitern der Ruf in die Ohren: Berücksichtigt die moderne Produktion! Gebt neue Stücke! „Wo sind die neuen Stücke?" fragt der bekannte Kritiker Neumann-Hofer in einem Artikel „Die Tragödie der Zukunft". (Ei, Ei! Vergleiche den Passus „das Theaterdrama" in meiner Broschüre „Der Kampf ums Dasein der Literatur".) Er erklärt darin das alte Jambendrama für völlig überwunden. Einem neuen Bahnbrecher werde es gelingen, „den unpersönlichen Mächten der gegenwärtigen menschlichen Organisationen" ein poetisches Relief zu verleihen. „Ist jener große Genius nahe? Ist er da? Vielleicht beantwortet der Kritiker dereinst die Frage."

So schrieb im Jahre der „Quitzows" der ungeduldige Karl Bleibtreu*). Natürlich meinte Bleibtreu in bekannter Selbstbewunderung mit diesem Genius sich selbst. Er strebte damals in immer neuen, niemals aufgeführten Bühnenmanuskripten — die stets im Druck erschienen — danach, mit völliger

*) Weltgericht, Seite 199.

Vermeidung aller eigentlichen Erfindung reine Geschichten in die knappste Bühnenform zu zwingen.

Im Personenverzeichnis seines „Schicksal" findet sich nicht ein einziger Name, dessen Träger nicht eine historisch beglaubigte Person wäre. Die Sprache ist die nüchterne Prosa des Geschichtsbuchs: das historische Ereignis ist für Bleibtreu nicht der Stoff, aus dem er mit freischaffenden Künstlerhänden etwas Neues formt, sondern wie der Porträtmaler möchte er es nachzeichnen. Und doch soll es ein richtiges Bühnendrama werden. Er gönnt sich nicht Shakespeares kühne Freiheit, den Schauplatz der Handlung immerwährend zu verlegen. Nein, in fünf knappen Akten, mit denkbar geringstem Szenenwechsel will er das ganze Leben Napoleons gestalten; wir sehen den Helden erst als dunklen Punkt in der glänzenden Gesellschaft, dann, wie er beim Ausbruch einer Volksrevolution in Paris dem verzweifelnden Konvent plötzlich als der geniale Mann der Tat ersteht, und wie er im dritten Akt als der allgefürchtete Retter von Paris nach Italien verschickt wird, stolzer Hoffnungen voll. Dann aber klafft eine ungeheure Lücke. Als Kaiser der Welt treffen wir ihn wieder am Anfang des vierten Aktes. Sein ganzes eigentliches Leben hat er hinter den Kulissen gelebt. Mit der Aussicht auf den russischen Feldzug schließt der Akt, und im Park von Malmaison treffen wir den gestürzten Tyrannen wieder, wie er von den Seinen und der Garde Abschied nimmt, um als Kriegsgefangener in Verbannung zu gehen. Natürlich klappen die beiden Akte zusammenhangs- und wirkungslos nach. Alles, alles kann das Drama eher vertragen, als eine Lücke im Stoff, die es in der Mitte auseinanderreißt. Nun soll freilich nach Bleibtreus Absicht eine Idee die beiden Hälften verbinden. Er nennt seine Napoleontragödie darum „Schicksal", weil er in der ersten Frau des Emporkömmlings, in Josefine de Beauharnais gleichsam sein verkörpertes Schicksal sieht. Dichterisch führt er das in den drei ersten Akten nur klar durch. In der Gesellschaft bei Barras, im ersten Akte schon, fassen die beiden ein flüchtiges Interesse füreinander; in der stürmischen Konventsversammlung im zweiten Akte ist Josefine die erste, die an den plötzlich hervortretenden Bonaparte glaubt, und im Augenblick, wo er sich selbst zum Kommandanten von Paris vorschlägt, da gibt sie ihm einen klugen diplomatischen Rat; und wie er, auf der Rednertribüne stehend, davon mit Glück Gebrauch macht, blickt er zur Galerie hinauf zu Josefine, wie zu dem Stern seines Schicksals. Trefflich steigert sich das im dritten Akte, wo der Retter von Paris, vom Konvent mit Undank belohnt, der neugewonnenen Freundin seine Hand bietet und wo sie durch raffinierte, übrigens echt französische List dem Geliebten das Kommando der italienischen Armee verschafft. Aber nun werden auch diese straff angesponnenen Fäden durch die gräßlich klaffende Lücke erbarmungslos zerrissen. Im vierten Akte ist unglaublicherweise Napoleons Scheidung von Josefine schon beschlossene Tatsache, und im fünften Akte erscheint die Schicksalsfrau nur noch in rührseliger Beleuchtung im Hintergrunde. Also gerade da, wo die eigentliche Seelenmalerei hätte einsetzen sollen, da verwandeln sich die leuchtenden Farben des Ölgemäldes in flüchtige Bleistiftstriche! Das so kraftvoll Angefangene endet wie das bekannte Hornberger Schießen!

Nun war die ganze Idee mit der Schicksalsfrau in Wirklichkeit gar nicht durchzuführen. Ein Schicksal hat über Napoleon gewaltet; aber dieses Schicksal verkörpert zu sehen in jener koketten Pariser Salondame, ist an sich ein unmöglicher Gedanke, wenn auch die geschichtlichen Nachweise nicht längst dargelegt hätten, wie sehr schon Napoleon in Italien Grund hatte, der herzlosen Josefine zu grollen. Und doch ließ Bleibtreu von diesem unglücklichen Gedanken nicht ab bei mannigfachen Neubearbeitungen*).

Noch in der letzten Fassung sagt er: „Die wirkliche Josefine durften wir nicht vorführen, dies frivole, ungebildete, oberflächliche Dämchen, dem nur eine gewisse Gutherzigkeit, blendende Liebenswürdigkeit und später zärtliche Anhänglichkeit an ihren Gebieter nicht abzusprechen sind. Wir brauchen die „edle" Josefine der Legende, um den Gegensatz ihres schuldlosen Leidens zur Schuld des Übermenschen zu betonen".

Diese Äußerung verblüfft geradezu aus dem Munde eines Mannes, der ja gerade das streng geschichtliche Schauspiel schaffen will. Und er braucht die Legende? Einen vollständigeren Beweis für die Unmöglichkeit des von Bleibtreu geplanten realistischen Geschichtsschauspiels kann es doch wohl nicht geben — als diese Erklärung Bleibtreus selbst.

Welch dramatische Charakteristik aber Bleibtreu entfalten kann, das beweise folgende Probe aus dem Schluß des zweiten Aufzugs:

8. Szene.

Murat (stürzt von links vor den Präsidententisch. Im selben Augenblick erscheint Bonaparte von rechts).

Viele Stimmen (durcheinander). Reden, reden!

Barras. Reden Sie!

Murat. Die Aufrührer, offenbar durch das lange Zögern des Konvents ermutigt, gehen zum direkten Angriff auf die Tuilerien über. Von allen Seiten strömen die Heerhaufen der Empörer heran. Man schätzt sie auf 40000. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß sie den Konvent selbst in den Tuilerien aufheben wollen.

(Großer Tumult hinter der Szene und auf den Galerien.)

Viele Stimmen (durcheinander). Verrat! Wer rettet uns?

Gasparin. Bonaparte.

Bonaparte (mit starker Stimme, um den Präsidententisch herumtretend). Hier ist er. — Zur Tat! Bürger Präsident, wieviel Geschütz?

Barras. Wir haben 5000 Mann und —

Bonaparte (barsch). Ich frage nicht, was ich schon weiß; antworten Sie! Wieviel Kanonen? — Ah, Sie wissen nicht?

Barras. Die Truppen des Konvents —

Bonaparte. Dummes Zeug! Eine Revolte wirft man nicht mit Flinten nieder, sondern mit Kartätschen. (Sich umschauend) .... Joachim Murat, ich rufe dich.

Murat salutierend). Hier, mein General!

Bonaparte. Komm her. (Beiseite zu ihm). Kennst du den kürzesten Weg nach der Ebene von Sablon?

---

*) Vgl. Der Zeitgenosse, Jhrg. I, Heft 3 u. 4 und Deutsche Dramaturgie, Organ der deutschen Bühnengesellschaft, und endlich das Bühnenmanuskript der Firma A. Entsch „Der Übermensch", Charakterbild in fünf Akten von Karl Bleibtreu, Berlin 1896 dort die oben angeführten Stellen.

Murat. Gewiß, was soll ich dort?

Bonaparte. Vierzig Kanonen, die man den Terroristen beim letzten Kampfe abnahm, stehen dort parkiert. Man scheint sie vergessen zu haben. Sie sind unsere sicherste Waffe.

Murat. Du denkst an alles!

Bonaparte (schreibt auf ein Blatt seines Notizbuches). Nimm drei Schwadronen und bringe die Geschütze so geheim als möglich hierher! (Man hört die Glocke zwölf schlagen.) Ah, Mitternacht! Wir haben noch sechs Stunden bis Tagesanbruch. Alle fort!

Murat. Ich fliege.

Bonaparte. Halt, noch eins. (Mit feierlichem Ernst.) Joachim Murat, ich habe ein Auge auf dich. Sei versichert, daß mein Schicksal auch das deine sein soll! Deine Karrière beginnt: — Bringst du die Kanonen?

Murat (fest). Ich bringe sie! (Eilig ab.)

Bárras (der wie die übrigen Bonaparte gespannt beobachtet). Erlaube mir, Bürger General, welchen Auftrag gabst du? —

Bonaparte (barsch). Das geht dich nichts an. — Ordonnanzen her! Rasch, rasch! Wird's bald? (Man hört den Ruf im Hintergrunde sich fortpflanzen „Ordonnanzen".) Hauptmann Duroc!

Duroc (salutierend). Meister!

Bonaparte. Ich übergebe dir das Kommando der Artillerie im Hofe der Tuilerien. Du stellst sofort eine Batterie gegenüber der Kirche St. Roche auf. Hier Order an die dort stehenden Infanterie-Offiziere. (Schreibt.) „Der Cul de Sac Dauphine, wo die Straße St. Honoré mündet, ist stark mit Scharfschützen zu besetzen." (Mehrere Ordonnanzoffiziere erscheinen an den Schranken.)

Carnot (dem eine Ordonnanz einen Zettel überreicht hat, erhebt sich). Bürger, eine schlimme Nachricht. Die ganze Masse der Insurgenten hat die Quais auf dem linken Ufer der Seine besetzt. Andere Massen wälzen sich auf dem anderen Ufer durch die Straße l'Echelle heran. Sie wollen direkt den Konventssaal attakieren.

(Allgemeiner Tumult im Hintergrunde: „Rette sich, wer kann!")

Eine Stimme. Heben wir die Sitzung auf!

Eine andere. Die Waffen niederlegen!

Eine dritte. Der Konvent ziehe sich nach St. Cloud zurück.

(Barras läutet umsonst mit der Glocke.)

Bonaparte (mit dem Fuße aufstampfend). Eine Memme, wer das sagt! — Leutnant Junot!

Junot (salutierend). Chef!

Bonaparte (schreibt). Hier Order an den Vorsteher des Zeughauses! Man schaffe achthundert Gewehre in den Konvent, um ihn zu bewaffnen. Will ein Franzose seine Ehre bewahren, so verteidigt er sie. Lieber sterben, als den Tod fürchten!

(Junot ab, Pause.)

Josefine (halblaut, begeistert). Beim Himmel, dieser Mann ist schön!

Gasparin. Bravo, Corse!

(Allgemeines Bravo und Händeklatschen).

Ein weiteres Geschichtsdrama: „Weltgericht" leitet Bleibtreu ein mit den Worten: „Die ganze Geschichte der Revolution in fünf Bilder (Akte) zusammenzudrängen, ohne je im Akt auch nur eine Verwandlung der Szene eintreten zu lassen, wird man für ein unmögliches Kunststück halten. Nun, dies Kunststück ist hier spielend gelöst und zwar ohne dem Lauf der Ereignisse irgendwie Gewalt anzutun". — Das muß leider bestritten werden! Der Grundsatz, die Szene niemals in einem Akt zu wechseln, auf den Bleibtreu einen schwerverständlichen

Wert legt, hat vielmehr die innere Geschlossenheit auch dieses Dramas arg geschädigt. Um zunächst in einer einheitlichen Szene sämtliche Helden der Revolution dem Beschauer vorführen zu können, wählt Bleibtreu zum Schauplatz „das Gastzimmer einer Taverne, am Karussellplatz, gegenüber den Tuilerien". Der Reihe nach lernen wir sie hier alle kennen: vom Wirt Legendre, der den durchs Fenster hinausschießenden Sanskulotten die Büchsen lädt oder die Weingläser füllt, bis hinauf zu Danton, Robespierre und Marat. Nacheinander treten sie alle ein, werden mit Hochrufen von der Menge empfangen und erhalten in den Ausrufen des Volkes sozusagen ihr Etikett angeknüpft, um sich darauf selbst sofort mit ein paar Worten zu charakterisieren.

Statt daß wir Zeugen des Sturmes auf die Tuilerien sind, hören wir von ihm nur reden; anstelle der großen weltgeschichtlichen Handlung spinnt sich episodenartig eine kleine Novelle an von einem gefangenen Aristokraten, dessen Tochter die Begehrlichkeit des brutalen Danton erregt, während der Vater die Gunst des Volksmannes verachtet. Diese kleine Novelle setzt sich in dem zweiten Akte fort, wo Danton sich mit der widerstrebenden Schönen in sein Schlafzimmer einschließt, Robespierre und sein Jünger St. Just aus diesem Grunde nicht vorgelassen werden, und dann ganz unvermittelt die Anklage gegen die Girondisten und deren Gefangennahme hineinspielt. Was aber die Girondisten zu bedeuten haben, davon erfahren wir nichts. Im Zwischenakte werden sie hinter den Kulissen hingerichtet. Der dritte Akt zeigt uns in den Gartenanlagen der Tuilerien den verrückten Marat als bramarbarsierenden Volksredner, und kurze Zeit nachdem er abgegangen ist, erfahren wir, daß er von einer gewissen Charlotte Corday ermordet worden ist. Ganz unvorbereitet als historisch trockene Notiz schneit diese Nachricht so herein. Gleich darauf wird Danton im Auftrage Robespierres von St. Just verhaftet. Ganz gelegentlich haben wir davon gehört, daß hinter den Kulissen zwischen dem zweiten und dritten Akte auch der König hingerichtet worden ist. Und ebenso erfahren wir jetzt, daß hinter den Kulissen in der Pause vom dritten zum vierten Akte Robespierre seinen berühmten Aufzug gehalten hat, wo er sich als Hoherpriester dem Volke dargestellt und den Glauben an ein höchstes Wesen wiedereingeführt hat. Weitere Blutbefehle, die er gibt, reizen nun im vierten Akte die Menge, und die aufgeregte Seherin Theos prophezeit ihm schließlich in einer ungeheuren Apotheose die Alleinherrschaft in Frankreich. In der Pause zum fünften Akte ist wieder hinter den Kulissen der Diktator schon gestürzt, und wir sehen die Direktoren der neuen Regierung nur noch die letzte aufräumende Blutarbeit verrichten und dann zum Champagnerfrühstück taumeln. Trotz noch so liebevoller Auspinselung einzelner Charaktere, wie Robespierre, bleibt alles Abstraktion, fast nichts klärt sich zur Anschauung heraus.

Unter dieser unglaublich starren Theorie von der einheitlichen Dekoration jedes Aktes leidet auch das folgende Drama Bleibtreus „Ein Faust der Tat", das den englischen Revolutionsführer Cromwell zum Helden hat.

Ja, die Charaktere Cromwells wie König Karls sind fein angelegt; der König töricht, eingebildet, aber voll männlichen Stolzes im Augenblick des Todes — sein

Gegner klug, verschlagen, unaufrichtig, aber zielbewußt und eine siegende Willensnatur. Aber im ganzen Stück wird ewig nur verhandelt und Politik getrieben, die ganze Vorgeschichte der englischen Revolution wird als bekannt vorausgesetzt, keiner der beiden Gegner erscheint einmal in einer rein menschlichen Situation. — Liebe, Freundschaft, rein menschliche Motive gibt's nicht in dem Stück, in dem die Frauen überhaupt fehlen (wie sehr auch König Karl von seiner niemals auftretenden Gattin schwärmen mag) — und so ist das Ganze in seiner abstrakten Trockenheit nur ein Stück verklungener Kriegsgeschichte ohne Interesse für die Gegenwart — es ist das, was man eine „Haupt- und Staatsaktion“ zu nennen pflegt.

So fehlt Bleibtreu denn der Blick für das eigentlich Dramatische in hohem Grade. Mochte er in seinem Drama „Harold der Sachse“ auch in bewußtem Gegensatz zu Wildenbruch den verhängnisvollen Eidschwur seines Helden größer auffassen — Bleibtreu läßt ihn mit Bewußtsein einen Meineid schwören seinem Vaterlande zulieb — im Grunde genommen ist das Stück bald lyrisch, bald episch. Trotzdem finden sich große, ja manchmal genialische Ansätze zur Seelenmalerei hier wie im Renaissancedrama „Dämon“, das in der Charakteristik Michel Angelos, Machiavellis und des Cäsar Borgia manches Bedeutende zeigt.

Auch die soziale Frage versuchte Bleibtreu zu behandeln in dem Schauspiel „Volk und Vaterland“, das folgenden Inhalt hat: Eisenhart, der Sohn eines großen Waffenfabrikanten, hat mit dem früheren Offizier Garnau einen Vertrag geschlossen, wonach er eine kolossale Lieferung von Gewehren nach Chile diesem zu einem festen Termin zuzustellen hat. Da bricht ein Streik unter den Arbeitern aus, und Eisenhart, der sich schon durch Spielschulden ruiniert hat, fürchtet, den Lieferungstermin nicht einhalten zu können. Da bestürmt er seinen einstigen Kindheitsgespielen und jetzigen Werkführer Reinhold Brand, er möge auf die Arbeiter einwirken. Brand ist zwar kein Sozialist, doch steht er im Herzen auf seiten der Arbeiter; aber da er die Schwester seines jungen Chefs heimlich liebt, so verspricht er, in der Versammlung gegen den Streik zu sprechen. Aber im Augenblicke, wo er das ausführen will, kommt ihm die unerhörte Nachricht zu, daß seine eigene Schwester von dem jungen Eisenhart verführt worden ist. Nun spricht Brand wütend für den Streik und zwar in Gegenwart von Adele Eisenhart, die sich von dem sonderbaren Baron Garnau in den Versammlungssaal hat führen lassen. Sie verhindert einen persönlichen Streit zwischen Brand und Garnau. Aber das Haus Eisenhart scheint durch den Streik ruiniert. Da folgt eine eigentümliche Wendung. Garnau erklärt sich bereit, den Lieferungsvertrag zu lösen und die Kosten selbst zu tragen, wenn Adele Eisenhart seine Braut wird. Und sie willigt ein, um ihren Vater zu retten. Da bricht plötzlich der Krieg aus, und bei dieser Gelegenheit bestätigt sich Brands Verdacht, daß Garnau ein Spion ist und jene Waffenlieferung in Wahrheit nicht für Chile, sondern für den Feind des Vaterlandes bestimmt hatte. Natürlich wird Garnau verhaftet, seine Verlobung mit Adele gelöst, und Brand erhält die Hand der wieder frei gewordenen Geliebten und wird obendrein Kompagnon in der Eisenhartschen Fabrik.

Leider kann man nicht zugestehen, daß die soziale Frage in diesem Stücke in irgend einer tiefen Weise erfaßt wäre; sie bildet hier nur ein Theatermotiv. Ja dieser Brand, der aus rein persönlichen Beweggründen, aus Liebe, Rache und Eifersucht seine Stellung zur Streikfrage jeden Augenblick ändert, kann doch nicht als ein sozialer Held gelten sollen! Wie zwergenhaft klein erscheint er etwa neben der großen Duldergestalt von Kretzers „Meister Timpe"! — Dem Inhalt nach ist Bleibtreus „Volk und Vaterland" nur eine dramatisierte Romanhandlung mit herkömmlichen Motiven, der ein großer technischer Fehler anhaftet: die späte Aufklärung von Garnaus wahrem Charakter. Daß es aber der Bleibtreuschen Arbeit nicht an hübschen Einzelheiten fehlt, die hier und da den echten Dichter beweisen, das wird gern zugestanden. — Soviel von den dramatischen Werken dieses unerschöpflich schaffenden Schriftstellers! —

Er war aber keineswegs der einzige, der damals nach etwas völlig Neuem auf dramatischem Gebiete rang. Gleich ihm von größeren Bühnenerfolgen ausgeschlossen und doch unaufhörlich tätig war Heinrich Bulthaupt in Bremen (geb. am 26. Oktober 1849). Aus einer alten, ehrwürdigen Hansastadt gebürtig, hatte er nach Vollendung seiner rechtswissenschaftlichen Studien und nach längeren Reisen im Orient, Griechenland und Italien zunächst in seiner Heimatstadt als Anwalt gewirkt und dann die Stellung eines Stadtbibliothekars erhalten. Unablässig hatte auch er Dramen veröffentlicht. Im Jahre 1870 hatte er mit „König Saul" begonnen und darauf „Die Arbeiter", „Gerold Wendel" und „Eine neue Welt" folgen lassen. In der Vorrede zu dem „Verlorenen Sohn" sagte er damals: „Worauf käme es denn nun aber an? Das dramatische Stoffgebiet müßte erweitert, der Dichter, wenn er seine Konflikte nicht ausschließlich in dem Bereich des menschlichen Herzens sucht, an das Leben unserer Tage verwiesen werden. Es gälte also, die geistige Strömung unserer Zeit zu verstehen, aufzuspüren, ob uns unser Jahrhundert keine dramatischen Stoffe geschenkt, erratische Blöcke, wert behauen und gestaltet zu werden. Und wem es gelänge, sie zu entdecken und zu bezwingen, dem müßte, so sollte man denken, die Liebe oder doch die Aufmerksamkeit des Publikums und derer, die nach modernen Stoffen schreien, von selbst entgegenkommen? Es müßte, vielleicht, aber gerade das Gegenteil ist wahr. Wehe dem Dichter, der es heutzutage wagen würde, ein soziales Drama wie „Kabale und Liebe" auf die Bühne zu bringen — ja, was rufe ich Wehe! man würde ihn gar nicht dazu kommen lassen; hundert Rücksichten auf den Staat und die Gesellschaft würden ihm die Pforte zum Theater verrammeln, und besäße er zehnmal Schillers Genie. Und die „Räuber", würde man sie ohne Verbot passieren lassen? würden nicht einige kühne Wendungen im „Don Carlos" dem Rotstift ohne Gnade zum Opfer fallen? Und gelänge es nun wirklich dem Dichter, solche gefährliche Konterbande hier und da einzuschmuggeln — würde unser Publikum willens sein, die ernstesten, die größesten Konflikte dieses Jahrhunderts auf dem Theater wiederzusehen, wie es das Publikum Schillers getan, wie es die Fürsten des vorigen Jahrhunderts vornehm duldeten? Ich fürchte sehr: nein! Es ist nicht anders, der Ruf: modern, modern! ist entweder eine Selbsttäuschung oder eine

Lüge. Man will nicht den modernen Geist, man will nur das moderne Kleid, und in diesem je mehr, je lieber gesellschaftlichen Skandal. Man wendet sich wohl auch einem Dramatiker wie Ibsen zu, der in seiner Darstellung einiger Kardinalübel unserer Zeit, der Nervenzerrüttung, der Halbheit, der sozialen Lüge im engeren Sinne wirklich zum Träger modernen Geistes im Drama geworden ist — aber man schenkte ihm diese Gunst erst dann, als seine Stoffe anfingen sich zu zersetzen, und der Dunst des haut goût ihnen bei der Menge den abscheulichen Reiz des „Sensationellen" gab. Daneben gefallen glänzende, stürmisch bewegte Schaudramen, einerlei ob sie sich mit dem Leben und dem Geist dieses Jahrhunderts berühren oder nicht, und selbstverständlich ist man allzeit gern bereit, sich von einem großen Talent von der Bühne herab patriotisch stimmen und erheben zu lassen. Aber so gewiß das Moderne nicht im Tendenziösen liegt, so gewiß hat man völlig tendenzlosen modernen Dramen den Gang über die Bretter erschwert." Und er weist darauf hin, wie sein Schauspiel aus den Bauerkriegen „Gerold Wendel" unter Hinweis auf das Sozialistengesetz und sein Drama aus der Columbus-Zeit: „Eine neue Welt" unter Berufung auf den Kulturkampf vom Berliner Hoftheater abgelehnt wurde!


Heinrich Bulthaupt

In der Tat — bei so unglaublicher Engherzigkeit war es alles Mögliche, daß es noch Dichter gab, die Höheres anzustreben wagten. Natürlich gab das auch manchem Pfau Gelegenheit, sein Rad zu schlagen. So widmete Wilhelm Walloth sein fünfaktiges Trauerspiel „Gräfin Pusterla" an Karl Bleibtreu (Leipzig 1886). Mit geradezu lächerlicher Anmaßung schreibt der junge Verfasser,

nachdem er seine sämtlichen Gönner aufgezählt hat, in der Vorrede: „In Frankreich würde dieses Stück sofort aufgeführt, gelobt, vielleicht gar bewundert werden, denn es ist (nach H. Laubes Ausspruch) effektvoll und bühnengerecht, in Deutschland hoffe ich kaum auf einen Achtungserfolg; wir sind keine Nation, die sich vom Bedeutenden und Großartigen hinreißen läßt ...“ Und um ganz seine einsame Größe mitten in der deutschen Wüste zu kennzeichnen, schrieb der eitle Mensch auf den Titel als Motto folgende Verse von Platen: „Wenn auch einsam! Stimme geheim, o stimme Deinen bergstromähnlichen, echoreichen starken Gesang an!“

Man höre nun die „originelle“ Erfindung: Herzog Lucchino Visconti von Mailand hat bisher die schöne Francesca Adorini geliebt, nun aber entflammt sein Herz für die junge bürgerliche Bianca, die soeben die Gattin des Grafen Pusterla wird. Bei Lessing hießen diese Figuren Prinz von Guastalla, Gräfin Orsina, Emilia Galotti und Graf Apiani. Man sieht, es stimmt ganz genau. Die großartige Änderung nur, die Walloth mit Lessings berühmter Tragödie vorgenommen hat, besteht darin, daß bei Lessing ein schurkischer Minister Namens Marinelli die bösen Gelüste des Prinzen anschürt, während bei Walloth — o glorreicher Einfall! — die abgesetzte Geliebte selbst es ist, die den Fürsten antreibt, durch verbrecherische Mittel sich in den Besitz der neuen Geliebten zu setzen. — Natürlich endet alles in Blut.

Da ist doch Franz Held auch als Dramatiker ein ganz anderer Mann; auch er ist ja ein Jünger Bleibtreus wie Walloth. Am Vorabende der französischen Revolution zeigt er in seinem „Fest auf der Bastille“ dieser schrecklichen Festung weitläufige Gebäude; das Hotel des Gouverneurs, die Kaserne, die Wachtstube, die Wohnung des Hilfsmajors, das Domestikenzimmer, das Badekabinett usw. werden der Reihe nach im Akte wirklich benutzt. An einem schönen Frühlingsnachmittag des Revolutionsjahres 1789 werden wir auf diesen Bastillenhof geführt und sehen dort ein buntes Leben und Treiben. Lakaien und Zimmerleute sind mit den Vorbereitungen zum morgigen Fest beim Gouverneur der Festung, Marquis de Launay, beschäftigt. Aber der benachbarte Tapetenfabrikant Réveillon kommt hilfesuchend herbeigelaufen, um Schutz für seine Fabrik zu erbitten, die bereits von Arbeiterunruhen bedroht wird. Dabei gehen die Vorbereitungen zum Fest weiter. Neue Lakaien werden angeworben. Darunter befindet sich auch Camille Thurioth, der diese Rolle nur spielen will, um auf solche Weise seinen in der Bastille eingeschlossenen Vater zu sehen. Während er seinen Dienst antritt, wird der gebrechliche Vater über den Hof geschleppt und mit Püffen mißhandelt. Bunt schlingen sich nun die Episoden durcheinander. Während die Gefangenen seufzen, wird für die schöne Gouverneursfrau das Badewasser dahergetragen. Aus Versehen gerät Camille in ihre Badezelle hinter den Kulissen, und wir erfahren später, daß dort im Herzen der lüsternen Frau Liebe zum schönen Lakai erwacht ist, während draußen auf dem Hofe ihr Mann einen Verrat seines Sohnes Paul entdeckt und ihn — seinen eigenen Sohn — zum Staatsgefangenen der Bastille macht. Alle diese mit scharfer Charakteristik

gezeichneten Episoden geben ein lebensvolles Bild von den grellen Gegensätzen im Bastillenhof — schade nur, daß sie sich durchaus nicht zum festen Bau einer dramatischen Handlung zusammenfügen! Das geschieht auch im zweiten Akte nicht. Mit großer Kühnheit ist hier wieder der bühnische Schauplatz eingerichtet. Man blickt ins Innere zweier Nachbarzellen hinein, in denen Vater und Mutter Thurioth Wand an Wand unmittelbar nebeneinander wohnen, ohne gegenseitig voneinander zu wissen. Sie unterhalten sich durch Klopfen an der Ofenröhre, ohne eine Ahnung zu haben, wer sie sind. Und draußen rauscht die lärmende Schar der Gäste des Gouverneurs die Treppe hinauf, um oben auf der Plattform, die der Beschauer noch über den beiden Zellen wahrnimmt, bei einem verschwenderischen Mahl und oberflächlichen Gesprächen ein Feuerwerk von königlicher Pracht zu bewundern. Daß dies ganze dreifache Neben- und Übereinander — das lärmende Zechen der Gesellschaft und darunter das getrennt gefangene Ehepaar — bühnisch überhaupt zu einer einheitlichen Wirkung gebracht werden könnte, bezweifle ich stark. Auch ist der Schluß so unbefriedigend wie nur möglich. Camille Thurioth besticht einen der Schließer, ihm die Tür zu seines Vaters Zelle zu öffnen. Von seinem Lakaiendienst hinter dem Stuhl der in ihn verliebten Gouverneurin durch die eifersüchtige Ungnade des Gouverneurs befreit, eilt er die Treppe hinunter, kommt aber durch Verwechslung in die Zelle seiner Mutter, von deren Gefangenschaft er noch nichts weiß; und der Schrei des Erstaunens, den er ausstößt, alarmiert die Gesellschaft, die eben die Treppe hinuntersteigt. Sie ist nach dem lustigen Abend in Schrecken versetzt worden durch den leichtsinnigen Paul, der unter Bruch seines Ehrenworts seine Gefangenwohnung verlassen hat, um in der früheren Tracht des Henkers der Bastille die Gesellschaft zu überraschen. Von seinem Vater wird er dafür zur Zellengefangenschaft verurteilt. Auf der Treppe findet der Gouverneur den jungen Camille Thurioth, der aus der Zelle seiner Mutter vom Schließer noch rechtzeitig herausgestoßen worden ist, und droht ihm mit Gefangenschaft und Tod, während jener mit mahnendem Hinweis auf das herannahende Gericht der Weltrevolution antwortet. Das alles ist mit echten Wirklichkeitsfarben gewissermaßen in einem finstern Rembrandton gemalt. Nur freilich — ein eigentliches Drama ist es nicht, und Held läßt sich durch Bleibtreus Dogma dazu verleiten, daß er drei räumlich durch Wand und Mauer getrennte Schauplätze dem Blick des Zuschauers lieber auf einmal zeigt — nur damit nicht innerhalb eines Aktes die Szene gewechselt werde!

Dem schnurgerade entgegengesetzten Prinzip huldigt ein anderer junger Schriftsteller, der damals mit einem Geschichtsdrama verheißungsvoll hervortrat, der Elsässer Fritz Lienhard (geb. zu Rothbach am 4. Oktober 1865). Natürlich sandte er seinem Schauspiel „Naphtali" die übliche revolutionäre Vorrede voraus: „Als ich mein vorliegendes Erstlingswerk niederschrieb, hatte ich noch wenig von der immer weiter um sich greifenden „Revolution der Literatur" vernommen, und selbst das Bardengebrüll der „Blase schotengrüner Jungen", denen gegenüber ein billiges Geschimpfe jetzt Mode zu sein scheint, drang kaum in die Abgeschiedenheit meiner elsässischen Heimat. Nur das eine revolutionäre Element beherrschte

mich von jeher: ein angeborner Widerwille gegen Pathos und Schönrederei, Jambenpoesie und Theaterphrasen."

Von seinem geschichtlichen Stoffe aber meint er: „Greift nur in Euer eigen Herz: Ihr werdet finden, daß er gar zu nahe liegt!" — Richtig! Wie jeder historische große Stoff, wenn man ihn in Beziehung zur Gegenwart zu setzen weiß. Und das tut Lienhard, indem er gewissermaßen den Streit der Alten und der Jungen unter die „Ebräer" im alten Ägypten verpflanzt. Der ungestüme Tatendrang, der Ehrgeiz, die Liebe und alle sonstigen jugendlichen Eigenschaften verkörpern sich ihm zu seinem Helden Naphtali. Erfahrung, vorschauende Weisheit und besonnene Menschenbeherrschung machen für ihn die Gestalt des Moses aus. Er ist der ewig sich Gleichbleibende, Naphtali aber der immer hin und her Flackernde. Jenen beherrscht der eine feste, heilige Wunsch, in selbstloser Treue sein Volk aus der Knechtschaft zu führen; diesen treibt eigentlich nur die Begier, sich selbst emporzuringen, und darum schwankt er hin und her zwischen den Parteien und ist am Ende von allen verlassen, während jener wie ein Felsen im bewegten Meer am letzten Ende alle überragt. Naphtali, obwohl seiner Geburt und Überzeugung nach Ebräer, verkehrt gern mit den vornehmen jungen Ägyptern, aber an den heimischen Stamm fesselt ihn die Liebe zu seiner treuen Mirjam. Verhaßt aber ist ihm des Mose beständiges Mahnen zur Ruhe und Geduld.


Fritz Lienhardt

Und er widerspricht dem mahnenden Weisen in erregter Volksversammlung. So kommt es zum voreiligen Aufstand, der blutig unterdrückt wird. Die jungen Rädelsführer werden eingekerkert und der Reihe nach hingerichtet, bis auf Naphtali selbst. Für diesen erwirkt Nitokris, des ägyptischen Feldhauptmanns Tochter, bei ihrem Vater Gnade — denn der junge Ebräer hat ihr einmal das Leben gerettet. Ja der Feldhauptmann bietet ihm sogar einen hohen Ehrenposten im ägyptischen Heer an, und Naphtali wird zum Verräter seines Vaterlandes. Ja — er wird auch zum Verräter seiner Liebe, denn schon liegt er in den Banden der üppigen Nitokris. Seine sanfte Mirjam hatte ihn niemals ganz befriedigt, weil sie dem ungestümen Drang seiner Sinne nicht nachgeben wollte. Nitokris tut's, und gerade darum wird sie ihm bald zuwider. In dem Augenblicke, wo der Würgengel des Herrn durch die Straßen der Stadt zieht, und wo Mose die Erlaubnis erhält, sein Volk zu sammeln und hinwegzuführen, da sieht Naphtali in reuevoller Verzweiflung in sich selbst den einzig Unwürdigen — voll Selbstverachtung. Vergebens

eilt er dem davongezogenen Volke und dem verfolgenden Pharao nach und sinkt jammernd an der Küste des Roten Meeres nieder. Und während von drüben die Heilsrufe der geretteten Seinen erschallen, stürzt er sich mit liebend ausgebreiteten Armen ins Meer. —

Es ist trotz Schwulst und Überfluß viel Kraft und Wahrheit, und vor allem hoher sittlicher Ernst in diesem Schauspiel. Auch ist es mit guter dramatischer Steigerung aufgebaut. Nur verfällt Lienhard in den entgegengesetzten Fehler als Bleibtreu. Er wechselt die Szene unnötig oft, er gefällt sich gerade darin und — in dem Streben, der natürlichen Entwicklung möglichst wenig Gewalt anzutun — geht er wirkungsvollen Aktschlüssen geradezu geflissentlich aus dem Wege. Und in demselben Gegensatze steht die schwungvolle, ja oft glutvolle Sprache zu der absichtlich nüchternen Redeweise der Bleibtreuschen Schule.

Ja, das Dogma der Nüchternheit war in der jungen Generation durchaus noch nicht seßhaft geworden. Auch Detlev von Liliencron war ja ein Kampfgenosse Conrads und Bleibtreus, und doch liebte er den dramatischen Vers, so namentlich in seinem Hohenstaufendrama „Der Trifels und Palermo" (Leipzig 1886). Der Held desselben ist Kaiser Heinrich VI., der grausam kraftvolle Sohn und Nachfolger des Rotbart. Mit großer Kraft ist der Charakter dieses mittelalterlichen Welteroberers, dieses am Cäsarenwahn erkrankten Übermenschen gestaltet. Den Hauptinhalt des Stückes aber bildet seine Herzensgeschichte. Der Kaiser ist vermählt mit Konstanze, die ihm einst Sizilien zum Erbe eingebracht hat; aber nun mag er sie nicht mehr, und sein Herz verlangt nach Irene, der Erbin Griechenlands. Auf seiner heimischen Burg Trifels lernt er sie lieben, sie, die mit dem Grafen Philipp von Schwaben verlobt ist; und in der Hauptstadt Siziliens sieht er seine Gattin wieder, die er nicht mehr liebt. Wie seine Politik ihn hin und hertreibt zwischen Trifels und Palermo, so schwankt sein Herz zwischen Irene und Konstanze, oder vielmehr — es schwankt wenig; schnell ist sein Entschluß gefaßt, Konstanzen abzuschütteln trotz ihrer Treue, und Irene an sich zu ketten trotz ihrer Weigerung. Wie zum Schluß die päpstliche Genehmigung nicht eintritt, will er mit keckem Gewaltstreich den Knoten durchhauen, aber seine Gattin Konstanze kommt ihm zuvor, indem sie gleichzeitig ihm und sich selbst Gift beibringt. — Aber es fehlt dem Ganzen sehr an dramatischer Technik. Gerade wenn eben eine starke Handlung eingesetzt hat, wird sie oft plötzlich durch Erzählung verwässert.

Ein wirklicher Dramatiker ist dagegen Julius Schultz, der sich C. G. Bruno nennt. Sein Erstlingsdrama war „Königssohn und Rebell" (Berlin 1887). Es bringt den Sohn und Nachfolger Heinrich VI., den zweiten Friedrich aus dem Stamm der Hohenstaufen, im Streit mit seinem Sohn Heinrich; doch in ganz merkwürdiger Weise ist hier Geschichte, Sage und eigene Phantasie durcheinander gewirbelt. Schultz ist zweifellos Realist, wenn er auch in Jamben schreibt, aber der Realismus der Geschichte ist ihm ganz gleichgültig. „Daß ich mir voll bewußt bin, wie weit ich von der Geschichte abgewichen, darüber wirst Du am klarsten sein; denn Du weißt, daß ich mich der Geschichte, wie keiner anderen

Wissenschaft, gewidmet habe." So berichtet er selbst in einer kurzen Widmung an einen Freund. Und so hat er denn die sagenhafte Person des Klingsohr aus dem mittelalterlichen Liede vom Wartburgkrieg und vom gleichfalls sagenhaften Minnesänger Heinrich von Ofterdingen gleich an den Eingang seines Stückes gestellt, obgleich er sonst der sangumklungenen Wartburg ein fast unheimlich realistisches Gepräge gegeben hat. Den Landgrafen Hermann von Thüringen, hochberühmt im deutschen Lied, faßt er als einen impotenten alten Mann auf, mit dem seine Gattin Elisabeth darum wie eine Heilige leben muß, weil er Ehemannsrechte nicht auszuüben vermag. In ihrem Beichtvater Konrad von Marburg aber sieht er einen perversen Menschen, der seine Lust daran hat, den schönen Leib der Heiligen zu geißeln. Den jungen Prinzen Heinrich dagegen, Kaiser Friedrichs Sohn, der in Wirklichkeit mit Margarethe von Babenberg vermählt war, läßt er unverheiratet sein und zeigt ihn verliebt in die heilige Elisabeth. Und ebenso willkürlich gestaltet er das Verhältnis der Kirche zu den einzelnen Personen um. Friedrich, der Freigeist, der in Dantes Hölle als Zweifler in einem glühenden Sarge schlummern muß — ist ihm ein von den Pfaffen beherrschter Schwächling!

Im übrigen wird das Drama von der Idee beherrscht, daß der junge Heinrich den deutschen Gedanken gegenüber den italienischen Träumereien seines Vaters vertritt. Aber nicht nur als Deutscher steht Heinrich im Gegensatz zu den übrigen — er ist auch der Kraftmensch, der feurige Jüngling, der das Recht der Liebe und Leidenschaft vertritt; der Stürmer und Dränger, der das Philistertum verabscheut. Trotz dieser mancherlei Verwirrungen und Überladungen mit Motiven, die dem Stücke Klarheit und Spannung rauben, ist es nicht ohne manchen Beweis jugendlichen Könnens. Aber von höchstem Interesse ist es als ein typisches Beispiel aus der damaligen Gärungszeit: die der deutschen Jugend angeborenen Jünglingsideale der Vaterlandsliebe und der Freundschaftsschwärmerei vermengen sich mit der platten Alltagsweisheit der Naturalisten, die eine Beherrschung der sinnlichen Triebe für feige männliche Schwäche hält und unter den Schleiern der Heiligen verkappte Dirnen sucht! Und diesen ganzen Kampf der alten und modernen Weltanschauung läßt man am Hofe eines mittelalterlichen Hohenstaufenkaisers austoben.

Ja, die scheinbar abgetanen Hohenstaufen schienen wieder recht in die Mode kommen zu sollen. Trat doch eben jetzt ein älterer Dichter, den wir schon von der literarischen Revolution mit emporgehoben sahen, mit einer ganzen Reihe von Hohenstaufendramen hervor: Martin Greif. Den alten Streit zwischen Rotbart und seinem welfischen Vetter, den Lindner früher schon in seinem „Stauf und Welf" bearbeitet hatte, gestaltete er zum Drama „Heinrich der Löwe" (1886). Er sieht hier in dem großen Staufer wieder den allzu italienfreundlichen Mann, dem der Welfe Heinrich als national empfindender Fürst gegenübersteht. Die Versöhnung zwischen beiden bringt dann das Schauspiel „Die Pfalz am Rhein", das mit einem großen Reichstag unter Heinrich VI. beginnt und mit einer Vermählung des Löwensohnes mit der Kaisertochter endigt. Auch das Schicksal des letzten Hohenstaufen noch behandelte Greif, belebt durch eine frei

erfundene Liebesgeschichte in seinem Drama „Konradin“ (1888). Diese dramatischen Arbeiten eines älteren Dichters, die absichtlich nur gestreift werden, zeigen deutlich, wie vielfach sich die alte und neue Generation in jenen Jahren noch auf gemeinsamem Stoffgebiete begegneten. — Viel Aufsehen erregte damals auch Hans Pöhnl mit der Aufführung seines „Armen Heinrich“ in München, die er mit den Worten einleitete: „Freilich können Männer von heutzutage aufstehen und ein Begehren, welches von großem Selbstgefühl Zeugnis ablegt, in alle vier Winde hinausrufen: Gebt uns den modernen Menschen!!“

„Welchen? Den Großen oder den Kleinen? Etwa den Heldengreis, unsern Fritz, den großen Schweiger, den Kanonier von Missunde, oder ihn, den eisernen Kanzler? O nein, ihr Erscheinen würde auf der modernen Bühne Anstoß erregen. Also den modernen kleinen Menschen wollt ihr? Bekommt ihr denselben nicht satt in euren vier Wänden?“

„Große Männer, große Geister und edle Seelen, konnten sie am Uranfang aller Zeiten anders fühlen, denken und reden, als sie fühlen, denken und reden werden um die Zeit der Götterdämmerung? Dietrich von Bern und der getreue Eckhard der Volkssage, sie dachten nicht geringer als der Vater des Reiches von heutzutage und sein getreuer Reichswardein. Der Mensch bleibt Mensch, ob er Dampfrosse meistert, oder vom Saumtier geschleppt wird, ob ihn Kienfackeln oder Glühlicht beleuchten, nur die Sinnesschärfe des modernen Mannes könnte gelitten haben, da er persönlich vom Kampf mit der ringsumgebenden Natur verschont erscheint. Auch das Schreckgespenst der Romantik, ein längst bekannter Teufel, von Schulmännern an die Wand gemalt, soll uns nicht schrecken; die rechte Volkspoesie ist von Romantik so weit entfernt, als der Schulbegriff sogenannter Klassizität von echter Volkspoesie . . . Wer in Wahrheit schildert, was da war, der schildert, was da ist und sein wird, ohne von der Gegenwart belästigt zu werden . . .“

So gärte es bei alt und jung, mit oder ohne Schwulst verlangte man nach Kraft und Größe auf der Bühne — aber soziale Fragen damit zu vereinigen, wie man es im Roman getan — das vermochte man noch nicht. Wohl fehlte es nicht an Versuchen dazu. Wir lernten Bleibtreus „Volk und Vaterland“ bereits kennen; es ist sicherlich eine seiner uninteressantesten Arbeiten. Auch M. G. Conrad konnte in seinem Schauspiel „Firma Goldberg“, das er mit L. Wilfried zusammen verfaßte, nicht viel von seiner Eigenart bieten.

John Henry Mackay gab ein Trauerspiel „Anna Hermsdorff“ heraus, dessen Heldin gewissermaßen an sozialen Verhältnissen zugrunde geht. Ihr Bräutigam, ein Buchhalter Namens Hermann Winter, hat einen Griff in die Geschäftskasse getan, um die Kosten für das Begräbnis einer verstorbenen Schwester decken zu können, und die Braut vermag die Schmach des Bräutigams nicht zu überleben und tötet sich selbst. Dieser etwas gequälte Versuch, die Armut zum Motiv einer Tragödie zu machen, scheiterte aber völlig an der geringen dramatischen Kraft des Verfassers und an seiner Unfähigkeit, lebensvolle Menschen zu gestalten.

Endlich gab auch Julius Hart ein soziales Schauspiel heraus unter dem herausfordernden Titel „Der Sumpf“ (Münster 1886). Unter dem Sumpf

versteht der Verfasser natürlich die Großstadt Berlin. Der junge Maler Franz Rückert ist dort moralisch zugrunde gegangen. Der alte Rückert, der in einer kleinen Stadt lebt, hat den Ehrgeiz, mit seinen Söhnen hoch hinaus zu wollen. Der ältere ist ihm schon in einem Duell gefallen, und seinen jüngsten erwartet er nun aus Berlin zurück. In dem kleinen Heimatstädtchen findet Franz auch eine Jugendfreundin wieder, die nicht unbegüterte Agnes — und er verlobt sich mit ihr. Doch hat er die Rechnung ohne den „Sumpf" gemacht. Und dieser naht sich nun verderbendrohend in der Gestalt der Timea Zurbaran. Unmöglich wie dieser Name ist auch der Charakter dieser Abenteuerin mit phrasenhaften Romanredensarten. Mit solcher „Flammensprache" reißt sie den Schwankenden wieder zu sich. Er verläßt Braut und Vater, um mit Timea nach Berlin zu gehen. Aber dort wird sie seiner bald überdrüssig und treibt ihn zu rasender Eifersucht. Der Tod seines Vaters ruft ihn nochmals in seine Heimat zurück. Mit Tränen der Reue findet er seine Braut, die noch immer an ihm hängt. Racheschnaubend eilt er wieder nach Berlin, nur noch von dem Gedanken beseelt, daß Timea sterben muß. Wie sie sich dem Gift entzieht, erschießt er sie. — So ist das Stück nach dem alten Schema aufgebaut. Das längst matt gesungene Lied von der unschuldsreinen Braut und der dämonischen Verführerin ist mit einigen Flittern aus der Rüstkammer sozialer Schlagworte behängt. Die Sprache ist schwülstig, und die Charaktere sind Theaterfiguren nach herkömmlicher Schablone. Den Eindruck des Wirklichen hat man niemals.

Doch fehlte es auch nicht an Versuchen, die modernen Strömungen in geschichtlichem Gewande geradezu abzuschildern. So kam Conrad Alberti auf den eigenartigen Gedanken, das Leben des Wiedertäufers Thomas Münzer in seinem Schauspiel „Brot!" mit dem Schicksal des Sozialdemokraten Ferdinand Lassalle zu verquicken und diese Doppelgestalt in die Bauernkriege zu versetzen, die er aber eigentlich den modernen Sozialistenrevolten nachbildete. — Wie Lassalle die Tochter des Ministers von Dönniges, so liebt Münzer hier das Töchterlein eines Ritters, dessen Burg die Bauern erstürmt haben. Aber, während Lassalle im Zweikampf mit Rokovizza fiel, um eine Beleidigung zu rächen, die ihm der Vater seiner Geliebten zugefügt hatte, sprengt hier Münzer verräterisch aus der Entscheidungsschlacht davon und wird dafür von einem der Bauern getötet. Ohne auf tiefere Charakteristik oder dichterische Feinheit Anspruch machen zu können, ist das Schauspiel von derb zugreifender Bühnenwirkung — aber eine Bühne nahm sich seiner doch nicht an.

Den kühnsten Einfall hatte Wolfgang Kirchbach. Er spiegelte das große Menschheitleid symbolisch in dem Schicksal der „Letzten Menschen" (Dresden 1889). Er nimmt in seinem Drama mit dichterischer Freiheit an, daß unmittelbar vor der schrecklichen Vereisung, die von den Naturforschern der Erde prophezeit wird, noch einmal ein Strahl von Sonne und Liebe den Erdball mit seinen zertrümmerten Städten erwärmt, und, während Faune, Nymphen, Satyrn und Sirenen samt dem großen Pan ihr Unwesen treiben, erscheint noch einmal ein letztes Menschenpaar — Ahas und Eva — und in tief ergreifender Weise machen

sie, die sich für die ersten Menschen halten, noch einmal alle Wonne und Qual der Liebe durch. Auch sie sträuben sich gleich dem ersten Paar vergebens gegen die innige Vereinigung von Seele und Leib, aber wie sie endlich die schöne Feier der Hochzeit begehen wollen, erfahren sie das Furchtbare, daß sie die Letzten, die Todgeweihten sind. Aus Haß und Verzweiflung rettet sie endlich die große Entdeckung des Ahas:

„Laß dir die wunderbare Botschaft sagen:
Ein jeder Mensch in hingeschwund'nen Tagen
war seiner Art ein Erstling und ein Letzter,
ein erster Mensch und ein am Schluß gesetzter,
der jugendneu die Erdendinge schaute
und ewigalt zum Tode hier ergraute.
Er starb, das Leben löschte mit ihm aus,
und einsam blieb zurück das Erdenhaus.
Kein Anfang, ach, kein Ende! Ewig stille
wirkt in sich selbst ein ew'ger Gotteswille.

Und an dieser Erkenntnis stirbt jubelnd das Menschenpaar, die Geisterwelt und die Erde.

Aber diesem Drama, das viel Ausstattung erfordert, verschlossen sich ebenso wie den einfachsten Lebensbildern der Modernen hartnäckig und hartherzig die Bühnen.

Dieses Absperrungsverfahren hatte zur notwendigen Folge, daß mehr und mehr der Gedanke in den Köpfen der Dramatiker auftauchte, sich selbst ihre eigenen Bühnen zu schaffen. So hatte Hans Herrig schon 1886 mit seiner Flugschrift „Luxustheater und Volksbühne" eine mächtige Anregung gegeben zu Aufführungen, bei denen schlichte Bürgersleute selbst sogenannte Festspiele zur Darstellung brachten. Das im November 1889 zu Worms von March erbaute und mit Herrigs „Drei Jahrhunderte am Rhein" eröffnete erste Volksfestspielhaus war ein weithin sichtbarer Protest gegen die philisterhaft erstarrten Kunsttheater. Mochten die gelehrten Kritiker gegen eine solche „Herabwürdigung" der Kunst schreiben, soviel sie Lust hatten: die Bewegung griff um sich und wuchs von Jahr zu Jahr.

Der Gedanke also, das Liebhabertheater literarischen Zwecken dienstbar zu machen, war hier schon mit Glück verwertet. Auch in Berliner jungliterarischen Kreisen war schon in loser Verbindung mit dem Verein „Durch" ein solcher Versuch gemacht worden, doch ohne Erfolg. Nun aber sollte sich ein ähnlicher Plan verwirklichen.

Drittes Kapitel.

Die Gründung der Freien Bühne.

„Es war im März dieses Jahres, als ich auf einen Sonntag Vormittag in eine hiesige Weinstube geladen wurde, um über die Stiftung einer „Freien Bühne" zu beraten. Ich bekenne, daß ich der Aufforderung mehr aus Wißbegierde, als aus Begeisterung folgte, denn ich war mir der ungeheuren Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens bewußt. Es fanden sich acht oder



neun Herren zusammen. Außer unserm bewährten Schatzmeister und einem mir bis dahin unbekannt gebliebenen Theatergehilfen traf ich lauter Berufsgenossen: Journalisten, welche für Tagesblätter oder Wochenschriften über Literatur und dramatische Kunst kritisch schreiben. Als ich an den Einladenden die Frage richtete, worum es sich handle und ob man uns bestimmt formulierte Vorschläge unterbreiten könne, erhielt ich keine entscheidenden Antworten; die Diskussion drohte sich zu verzetteln. Anderseits scheute man sich, die literarischen Prinzipienfragen in den Mittelpunkt zu rücken, weil diese jedes praktische und faktische Ergebnis verzögert oder verhindert hätten.

Da man doch einmal in allen Theaterangelegenheiten immer gleich nach Paris schielt, so verwies man zumeist auf das Muster des dortigen Théâtre libre, wo Tolstois „Macht der Finsternis" und ähnliche literarische Ungewöhnlichkeiten zur Aufführung versucht worden waren. Auf einen grundlegenden Unterschied jedoch wurde schon damals nachdrücklich hingewiesen. Das Théâtre libre ist das Geschäftsunternehmen eines spekulativen Kopfes; die „Freie Bühne" sollte rein künstlerischen Zwecken dienen. Was sie erwirbt, sollte für diese Zwecke ausgegeben werden. Hierin, glaube ich, waren alle damals einig, und dabei ist es auch geblieben.

An jenem Weintisch ergab sich bald die Notwendigkeit, die zwanglose Unterredung an eine Art parlamentarische Form zu binden, und auf Vorschlag eines der Eingeladenen wurde die Leitung der Debatte dem anwesenden Dr. Otto Brahm vertraut. Man kam jetzt bald zu dem Entschluß, in einer Aufforderung dem kunstsinnigen Publikum Berlins Zweck und Plan der „Freien Bühne" mitzuteilen.



Was waren Zweck und Plan? Der Entwurf zur Aufforderung, den wir noch am selben Tage abfaßten, der dann in vielen Exemplaren verbreitet wurde, deutet es an: „Uns vereinigt der Zweck, unabhängig von dem Betriebe der bestehenden Theater und ohne mit diesen in einen Wettkampf einzutreten, eine Bühne zu begründen, welche frei ist von den Rücksichten auf Theaterzensur und Gelderwerb. Es sollen während des Theaterjahres in einem der ersten Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind. Sowohl in der Auswahl der dramatischen Werke, als auch in ihrer schauspielerischen Darstellung sollen die Ziele einer der Schablone und dem Virtuosentum abgewandten lebendigen Kunst angestrebt werden."

Dies war der Zweck; es fragte sich, durch welches Mittel er zu erreichen sei. Das Bedürfnis der Zensurfreiheit wies den Weg. Es durfte

auf die geplanten Vorstellungen kein öffentliches Abonnement ausgeboten werden, sondern es mußte sich ein Verein zusammenschließen, innerhalb dessen die Aufführungen vor sich gehen konnten. Dieser Verein brauchte, wie jeder andere, einen Vorstand, und über die Zusammensetzung dieses Vorstandes, besonders über die Zahl seiner Angehörigen kam es in einer zweiten Besprechung zu lebhafter Meinungsverschiedenheit. Einig aber war man darin, daß an der Spitze des Vorstandes eine literarische Persönlichkeit zu stehen hatte. Sodann sah man die Notwendigkeit eines Rechtsbeistandes ein. Endlich wurde ein Geschäftsmann als Schatzmeister für unentbehrlich erachtet.

Mit diesen drei Männern gab sich die Mehrheit der Anwesenden zufrieden. Gewählt wurde zum Vorsitzenden Herr Dr. Brahm, zum Rechtsbeistand Herr Rechtsanwalt Jonas und zum Schatzmeister der Königlich Schwedische Hofbuchhändler Herr S. Fischer."



Otto Brahm

So berichtete Paul Schlenther in seiner Broschüre: „Wozu der Lärm, Genesis der freien Bühne" (Berlin 1889) über eine Versammlung, zu der ihn die beiden jungen Berliner Schriftsteller Theodor Wolff und Maximilian Harden eingeladen hatten. Brahms Herrschaft begann damit, daß der ganzen großen Masse der Vereinsmitglieder als „außerordentlichen" jedes andere Recht genommen wurde als das: Beiträge zu zahlen. Innerhalb der Neune aber, die er als ordentliche Mitglieder neben sich dulden mußte, wurde jeder Widerspruch beseitigt, und daher mußten selbst die beiden Urheber der Idee endlich weichen. Schlenther aber hatte später das Amt, in jener soeben von mir zitierten Flugschrift alles das zu erklären und gutzuheißen. Und wie wegwerfend spricht er von den Hinausgedrängten, nicht einmal ihre Namen gibt er an. Harden nennt er in seiner hochfahrenden Weise einen „journalistischen ehemaligen Schauspieler". Zwei Jahre später kannte ganz Deutschland


Paul Schlenther

Maximilian Harden als einen der glänzendsten Stilisten im gesamten Journalismus, und Herr Schlenther war noch immer nichts weiter als der witzelnde Nacheiferer Otto Brahms.

Nachdem dieser sich so die Bahn frei gemacht hatte, trat er mit seinem Programm hervor und dies lautete, wenn man es in ein einziges Wort zusammenfassen soll: Ausland! — Acht Vorstellungsabende standen dem Verein im Winter zur Verfügung. Eine recht kleine Zahl im Verhältnis zu der großen Masse von Dramen, die ihrer Aufführung harrten. Nur in großen Strichen habe ich vorhin eine Anzahl derer zu schildern versucht, die bereits im Druck vorlagen, und habe die Klagerufe einiger Autoren erwähnt. Hatten denn Männer wie Bulthaupt und Bleibtreu nicht wenigstens ein Anrecht darauf erworben, daß eine Versuchsbühne einmal nur eben einen Versuch mit ihnen mache!? Schon damit sie daraus ihre Fehler ersehen und sich künstlerisch weiterentwickeln könnten? Aber was ging das Herrn Brahm an? — Und so verteilte er — so unglaublich das klingen mag — von den acht Abenden fünf auf Ausländer und zwar auf lauter bekannte Größen. Am ersten Abend sollten Ibsens „Gespenster" wiederholt werden. Warum denn nicht ein anderes Werk von Ibsen? Auf meine Frage, warum nicht Ibsens „Brand" gewählt sei, diese wunderbar ergreifende Charaktertragödie — antwortete er mir mit dem billigen Wortwitz: Wenn wir gleich anfangs Brand im Theater haben, kaufen die Leute nur noch Eckplätze! — Nun, wenn man auch die Gespensteraufführung als vorausgeschicktes Programm zugestehen mag, warum mußte dann der längst berühmte zweite Norweger Björnson folgen? Warum der Däne Strindberg?


Paul Jonas

Warum die längst veralteten französischen Brüder Goncourt? Warum der Russe Tolstoj? — Warum? Weil es Brahm nicht darauf ankam, verkannten deutschen Poeten aufzuhelfen, sondern darauf: der deutschen Literatur seinen eigenen Geschmack aufzuzwängen, und dieser Gedanke hieß: Naturalismus! Darum sollte aus aller Herren Länder der Naturalismus zuhauf geschleppt werden. Dichter, die nie Naturalisten gewesen sind, wie der Ideengrübler Ibsen und der Religionsneuerer Tolstoj, mußten durch geschickte Auswahl ihrer Werke mit dieser neuesten Modemarke abgestempelt werden, und nun sollte vor dieser ganzen Galerie ausländischer sogenannter Naturalisten Jungdeutschland beschämt stehen und sich vornehmen, jetzt endlich auch naturalistisch zu werden. Dabei saßen sonderbarerweise unter den „Neunen" auch die sonst so idealistischen Brüder Hart und der Humorist Stettenheim, der statt Harden und Wolff eintrat mit Mauthner. Dieser ward dafür gewonnen, die Henriette Maréchall der Brüder Goncourt zu übersetzen, die im Jahre 1865 in Paris mit Pauken und Trompeten durchgefallen war, und die in ihrem aus lauter unmöglichen Zufälligkeiten zusammengesetzten Handlungsbau alles andere eher ist als naturwahr! Aber sie behandelt ein sexuelles Problem, und auch das ist ein Kennzeichen des Brahmschen Programms und aller dieser von ihm ausgewählten fünf Auslandsstücke. — Und endlich war ein gemeinsamer Zug der fünf Dramen der, daß sie alle nur moderne Stoffe behandelten. Daß Ibsen seine größten Dramen in historischem Gewande schrieb, daß Björnson seinen nationalen Ruhm seiner Siegurd-Tragödie verdankt, daß er eine Maria Stuart und ähnliches geschaffen, das verschwieg man. Von all den harrenden jungen deutschen Dramatikern aber ward — keiner zur Aufführung zugelassen. Nicht ein einziger! Vielmehr wurden nur für zwei Abende deutsche


Julius Stettenheim



Dramen bestimmt und zwar von längst bekannten älteren. Von dem trefflichen österreichischen Volksdramatiker Anzengruber das „Vierte Gebot" und von Fitger, dem genialen Dichter der „Hexe", das ungeniale Revolutionsschauspiel „Von Gottes Gnaden". — Beides recht interessant, aber sowohl Anzengruber wie Fitger hatte man vor der „Freien Bühne" gekannt. Sollte nun die neue Probebühne nicht einen neuen Namen in die Welt einführen? Doch! In letzter Stunde meldete sich ein junger Dramatiker, der in seinem Erstlingsschauspiel ein neues Kunstprinzip vertrat, das freilich nicht von ihm selbst herrührte. Und nachdem die „Freie Bühne" an einem Sonntag Vormittag in den gemieteten Räumen des Lessingtheaters programmäßig mit der Aufführung von Ibsens „Gespenstern" begonnen hatte, da gehörte ihr zweiter Abend bereits jenem neuen Manne und dem von ihm vertretenen Kunstprinzip. Ehe wir aber diese Aufführung kennen lernen, müssen wir erst jenes neue Kunstprinzip und seinen Erfinder betrachten und dann den Entwicklungsgang des jungen Dichters, der sein Stück danach verfaßte.

Viertes Kapitel.

Das neue Kunstgesetz wird entdeckt.

Während all des eifrigen Strebens ringsumher hatte Arno Holz, wie es schien, sich ganz zurückgezogen in sein Inneres; daß er an dem Wendepunkt seines Schaffens stehe, hatten wir schon vier Jahre zuvor in den Kreisen der jungen Genossen vermutet. Ich hatte ihn damals in seiner Einsiedlerwohnung im Dorfe Nieder-Schönhausen im Norden von Berlin aufgesucht. Doch hatte eine innerliche Annäherung nicht stattgefunden. Dann ging er auf Reisen, und später hörte man, daß er wieder in seiner Dorfwohnung sitze und sich damit beschäftige, den „konsequenten Naturalismus" zu entdecken. Von dieser Entdeckung sollte die Welt bald genug hören. Den ganzen rätselhaften Vorgang aber, wie aus dem für Menschheitsideale glühenden, liederfrohen, in Gedankenfülle und Klangschönheit schwelgenden Dichterjüngling ein grämlicher, spintisierender, tüftelnder Grübler geworden war, — diesen sonderbarsten Entwicklungsgang, den vielleicht jemals die Lebensgeschichte eines hochbegabten Dichters aufzuweisen hatte — er hat ihn selber zwei Jahre später in einem ebenso merkwürdigen Buche niedergelegt, das den trocknen Titel führt: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" (Berlin 1891),

das aber in Wahrheit eine Schilderung seines Seelenlebens in diesen Jahren ist — ergreifend, ja rührend für jeden, der da weiß, welche gewaltige Dichterkraft sich hier in schweren inneren Geisteskämpfen nutzlos zerrieben hat. Bedeutungsvoll für die weitere Entwicklung der ganzen literarischen Revolution aber wurde dieses innere Ringen: denn wir werden bald sehen, wie das, was Arno Holz einsam in seinem Grüblerstübchen sich ertüftelt hatte, wie eine neue Offenbarung in die Seele eines anderen jungen Ringers strahlte, der dann bald der letzte und gewaltigste Machthaber der literarischen Revolution werden sollte. So decken wir denn die geheimsten inneren Zusammenhänge dieses Abschnitts unserer Geistesgeschichte auf, wenn wir uns in die damaligen Seelenqualen von Arno Holz versetzen, die für so viele der ersten unter den damaligen Jüngsten typisch waren. Er selbst erzählt uns:

„Es war auf einer Reise in den Hundstagen gewesen nach meiner Heimat, die ich schon seit zehn Jahren nicht gesehen hatte. Die letzte Poststation war erreicht, von da holte mich ein kleines Wägelchen ab, das sehr schön nach Teer und Leder roch und mir noch sehr gut bekannt war. Es hatte uns Jungens früher immer zu den Ferien abgeholt. Und während es sich nun von dem Kruge aus, wo es gehalten hatte, schon in Bewegung setzen wollte, und die beiden Braunen davor gerade anzogen, reichte mir der Wirt, der zugleich der Postmeister des Dörfchens war, noch schnell ein Paketchen nach, das schon mehrere Tage hier in aller Stille auf mich gewartet hatte und nun doch um ein Haar fast vergessen worden wäre. Mein Herz schlug, als ich es zwischen den Fingern fühlte. Ich wußte genau, was in ihm drin war. Schweizer Marken, mit denen es beklebt war, hatten mir bereits alles verraten. Und während es nun stuckernd die Dorfstraße hinunterging und die Hunde aus den Höfen her bellten und die Kinder auf Spitzzehen hinter den Zäunen standen, verbrannt und flachshaarig, und die Finger in den schmutzigen Mäulern und die meisten nur im Hemde und barfuß, und über Allem die Sonne schien: saß ich da, das kleine zierliche Rechteckchen da vor mir auf den Knieen, kreuzvergnügt und dabei doch vor Ungeduld fast vergehend, daß die letzten Strohdächer hinter uns verschwänden und wir erst wieder zwischen den gelben Kornfeldern wären. Denn ich hätte meinen Kopf drauf gelassen: hinter diesem kleinen grauen Pappumschlag verbarg sich absolut nichts anderes, als das erste Exemplar meines ersten „Werkchens“! Was ich früher bereits geschrieben hatte, „rechnete“ ich nicht. Und es wäre mir geradezu wie eine Art „Entweihung“ vorgekommen, wenn ich es nun hier, mitten zwischen den kakelnden Hühnern, enthüllt hätte und nicht draußen, wo der Himmel hoch oben voller Lerchen hing und von den Wegrändern her die roten Klatschrosen grüßten und aus der Ferne die Wälder. Ich war damals eben noch sehr, sehr jung.... Endlich! die Bindfaden waren zu fest verknotet, ich zerschnitt sie. Hurra, da lag es, „Das Buch der Zeit! Lieder eines Modernen. Zürich.“ Sauber gedruckt, mit rotem Titel und auf schönem, wunderschönem, gelbweißem Papier.“

Doch war später der erhoffte stürmische Erfolg ausgeblieben, wenn gleich die kritische Anerkennung nicht fehlte. Scherr, der „Alte vom Zürichberg“, dem Holz das Werk widmete, hatte zur Antwort geschrieben: „Das Buch steht in Gehalt und Form hoch über den gewöhnlichen Tageserscheinungen“. Und Graf Schack hatte gar geäußert: „Keine andere in den letzten Jahren erschienene lyrische Sammlung hat einen gleich großen Eindruck auf mich gemacht“.*)

Der junge Dichter aber zerbrach sich den Kopf, warum das Buch nicht eingeschlagen und mehrere Auflagen erlebt hätte, und kam endlich auf den Gedanken:

*) Die Urteile sind angedruckt in Holz und Schlaf, Familie Selicke. Berlin, 1890.

„Hatten meine Freunde, die den Vers für die überwundene Form einer überwundenen Epoche erklärten, recht? War ich ins Verkehrte getappt? Hatte ich eine Handvoll Glühwürmer fälschlich für einen Himmel von Sternen angesehen? Hatte ich die Posaunen von Jericho gehört, wo nur ein Grasmückenkonzert war? Und mußte ich nun, um meiner Zeit, die ich liebte und der mein ganzes Herz gehörte, gerecht zu werden, um ihr nicht gar zu sehr hinterdrein zu tappen, von neuem anfangen? Von der Pike wieder auf?"

Damit begann eine Schwäche seines Charakters sich zu zeigen, jene Schwäche, die bald so typisch werden sollte für den größten Teil der jungen Generation. Holz hätte von der ästhetischen Betrachtungsweise, der er sich nun zuwendete, vor allen Dingen lernen sollen, daß alle Großen in der Kunst und im Geistesleben ihrer Zeit trotzig gegenüberstehen und sie in die Bahnen ihres eigenen Denkens zu lenken suchen. Goethe hat mit seinem „Götz von Berlichingen" und mit seinem „Werther" die Epoche der Ritterstücke und Tränenromane für Deutschland geschaffen, und während die anderen kamen, um das hundertfach nachzuahmen, eilte er, seinen Zeitgenossen wieder unverständlich, seinen neuen klassischen Zielen zu. Das deutlichste Beispiel dafür, daß der wirklich Große seiner Zeit eben nicht knechtisch dient, hatten gerade vor der jüngstdeutschen Revolution Schopenhauer, der Philosoph, und Wagner, der Tondichter, gegeben, die jahrzehntelang abseits von aller Zeitrichtung auf ihrem eigenen Standpunkte beharrt und das Gegenteil der Mode und des Zeitgeschmacks mit Heldenmut vertraten, bis sie in ihrem Alter die wunderbare Ernte solch überzeugungsvollen Mannestrotzes einheimsten, indem sie als Greise mit dem endlichen Durchbruch ihrer stillen großen Gedanken wie Könige die Welt beherrschten. Wie klein erscheint neben ihnen der Poet, der beim mangelnden äußeren Erfolge seines Liederbuches scheu umherblickt mit der bangen Frage: Ich darf wohl keine Verse mehr machen?

Und nun folgt sehr charakteristisch eine Unterhaltung am Biertisch, wo ihn die Freunde necken:

„Verse tun's heut' freilich nicht:
Prosa, Freundchen, platte Prosa."

Dieser Spott der Freunde wandelte sich aber in der rastlos arbeitenden Seele des jungen Dichters in bittern Ernst. „Alles in mir war in Trümmer gegangen, und doch verrann kaum eine Woche, in der nicht irgend noch etwas nachstürzte. Und was das Sonderbarste dabei war, das Tollste, ich empfand darüber jedesmal noch so eine Art zorniger Freude, etwas wie eine Genugtuung." Er fing an mit Hohn auf seine frühere Dichterperiode zurückzublicken und schildert sie spöttisch und schon mit merklichem Anstrich von Blasiertheit. Ja, er wandte ironisch auf sich ein Wort an, das er einst für einen geplanten Romanhelden ersonnen hatte: „Die Sonne schien ihm Lieder ins Herz, und der Regen tropfte ihm Melodien ins Ohr." — Und nun sollte es mit vollen Segeln in das Land der Prosa hineingehen.

Im Winter saß er in jenem Häuschen am Waldrande und begann einen Roman, der „Goldene Zeiten" heißen und mit Kindheitserinnerungen des Helden

beginnen sollte, der gern von Holland träumte: „In Holland mußten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen.“ — Als Holz diese letzten Worte geschrieben hatte, gefielen sie ihm so besonders gut, daß er aufstand und die Feder weglegte: „Und plötzlich, mir selbst zur Überraschung, weil ich mich sonst, in ähnlichen Fällen, noch nie danach gefragt hatte, stutzte ich und fragte ich mich: warum?“

Man merkt deutlich, wie ihm in diesem Augenblicke der letzte Rest von künstlerischer Naivetät verloren ging. Von jetzt an wird er zum Grübler über dieses Warum: „Und ich sagte mir, und das ließ mich auf einen Augenblick meinen ganzen Roman vergessen und meine Pfeife abermals ausgehn, wenn ich dahinter käme, befände ich mich überhaupt erst in vollem Besitze meines Handwerkszeuges . . .“

So legte denn der Dichter seine Dichtung beiseite und wurde zum ästhetischen Grübler:

„Ich wurde Stammgast in der Königlichen Bibliothek. Die Gelehrsamkeit, sagte ich mir, ist der Grützberg, und durch den mußt du dich nun durchfressen. Dann kommst du in das gelobte Schlaraffenland, wo die Knödelbeete und die Leberwurstbäume auch für die Poeten wachsen, und die Weisheiten werden dir immer nur so gebraten in den Mund fliegen.“

Aber natürlich betrog ihn diese Hoffnung. Und so warf er denn mit dem erwachenden Frühling die Bücher wieder beiseite und floh hinaus ins weite Land. Holland, das ihm nun plötzlich so bedeutungsvoll geworden, war sein Ziel. Zu seinem großen Ärger traten ihm auf seiner Fahrt durch die Nordsee schöne Verse über die Lippen:

„Und ich war doch schon so köstlich naiv gewesen, mir einzubilden, ich hätte es mir nachgerade abgewöhnt.“

Größerer Enttäuschung ging er in Holland entgegen, eilte weiter nach Paris und studierte dort Zolas theoretische Schriften. Aber er fühlte sich auch hier zum Widerspruch gereizt, namentlich, wenn jener behauptet, der Roman müßte dem Experimente eines Chemikers gleichen, der zwei Stoffe sich miteinander vereinigen läßt. Holz meint:

„Jene Vereinigung der beiden Stoffe des Chemikers, wo geht sie vor sich? In seiner Handfläche, in seinem Porzellannäpfchen, in seiner Retorte. Also jedenfalls in der Realität. Und die Vereinigung der beiden Stoffe des Dichters? Doch wohl nur in seinem Hirn, in seiner Phantasie, also jedenfalls nicht in der Realität. Und ist es nicht gerade das Wesen des Experiments, daß es nur in dieser und ausschließlich in dieser vor sich geht?“

Es ließe sich hier Herrn Arno Holz manches entgegnen. Für jemanden, der vollständig auf einem materialistischen Standpunkt steht, ist ja auch die Welt der Gedanken und der Phantasie etwas Materielles. Und schließlich — was ist denn überhaupt nicht in der Realität? Ist doch auch das Eingebildete, ja die bewußte Lüge selbst eine Realität, sonst würde sie doch überhaupt nicht vorhanden sein.

Aber wir wollen den Herren Taine, Zola und Holz gar nicht in dies Gebiet grauester Theorie folgen, wo man vor lauter Nachdenken über die Realität schließlich die Realität selbst unter den Füßen verliert. Genug, daß wir von Arno Holz selbst erfahren, daß seine „schöne Wanderlust ins Blaue“ jetzt verblaßte, daß er

sich im nächsten Sommer wieder in seinem Dorfhäuschen fand, und daß es mit dem ursprünglichen Dichten bei ihm vorbei war. Und dieser Vorgang in seiner Seele ist so charakteristisch für die damalige Jugend, daß wir ihn selbst deutlich als Studienobjekt ins Auge fassen und in seinen ehrlichen Selbstbekenntnissen eines der allerinteressantesten „documents humains“ erblicken müssen:

„Das Problem, dem nachklettern zu wollen ich nun einmal leichtsinnig genug gewesen, zwang mich unerbittlich wieder in meinen Käfig zurück.... Und das war mir sehr fatal; denn ich hatte alle Taschen gefüllt mit Plänen zu produktiven Arbeiten, und so oft ich mich nun an eine solche heranmachte, und ich machte mich an eine ganze Reihe, warfen sich mir meine theoretischen Bedenken regelmäßig wie Knüppel zwischen die Beine.“

Und seine neuesten meist naturwissenschaftlichen Studien brachten ihn denn zu der Erkenntnis der großen allgemeinen Gesetzmäßigkeit. Dieser großen allgemeinen Gesetzmäßigkeit mußte ja auch die Kunst untergeordnet sein: „All unser gegenwärtiges Wissen von der Kunst kann sich deshalb noch keine Wissenschaft von der Kunst nennen, weil die Gesetze, die seine einzelnen Tatsachen miteinander verknüpfen, noch samt und sonders auf ein solches letztes, ursächliches zurückweisen . . .“ Um dies zu erforschen, geht er aber einen ganz falschen Weg: Wenn nämlich z. B. die Chemiker im Laufe der Zeit Hunderte und Tausende von organischen Körpern untersucht und immer und immer wieder bei der verschiedenartigsten Zusammensetzung im übrigen stets auch den Kohlenstoff gefunden haben, so ist es ihnen zur Überzeugung geworden, daß hier ein großes Gesetz vorliegt, und so nennt man heute denn die organischen Körper schlechthin die Kohlenstoffverbindungen. Man würde sie aber nicht mehr so nennen von dem Augenblicke an, wo sich nachweislich ein organischer Körper finden würde, in dem sich kein Kohlenstoff nachweisen ließe. Das ist die Art, wie man „empirisch“ — erfahrungsmäßig — forscht. Das ist der eigentliche Sinn der naturwissenschaftlichen Methode.

Wie aber forscht Arno Holz? Er will sich nur an einen einzigen Gegenstand halten und schreibt ganz gemütlich:

„Ich brauchte jetzt aus der Masse des Vorhandenen nur die erste beste herauszugreifen, die von mir als notwendig erachtete Analyse an ihr zu vollziehen, das Ergebnis derselben durch ein mehr oder minder großes Material zu bewahrheiten, respektive betreffend zu rektifizieren, und mein Problem war gelöst. Gleichgültig, ob diese Tatsache nun eine indische Pagode, ein Wagnersches Musikdrama, ein Garten aus der Rokokozeit, oder eine Kiellandsche Novellette gewesen wäre....“

Wie willkürlich solche Wahl ist, braucht gar nicht erst hervorgehoben zu werden. Aber immerhin traf er nicht die schlechteste, und man schöpft Hoffnung, wenn Holz fortfährt: „Ein Bild wie die Sixtinische Madonna mußte mir dieses Gesetz ebensogut liefern wie eine Pompejanische Wandmalerei oder das Menzelsche „Eisenwalzwerk“. Aber schwer enttäuscht uns schon der Nachsatz: „Nur sah ich mich aber leider bereits nach dem oberflächlichsten Nachdenken über diese Werke zu dem Geständnis gezwungen, daß sie mir durchweg zu kompliziert waren. Eine ausreichende Analyse irgend eines derselben, darüber durfte ich mich gar keinen Augenblick einer leichtsinnigen Hoffnung hingeben, wäre mir schlechterdings unmöglich gewesen.“

Nun, dann mußte er die Untersuchung lassen; statt dessen kommt er auf den naivsten aller Einfälle:

„Vor mir auf meinem Tische liegt eine Schiefertafel. Mit einem Steingriffel ist eine Figur auf sie gemalt, aus der ich absolut nicht klug werde. Für ein Dromedar hat sie nicht Beine genug und für ein Vexierbild: „Wo ist die Katz?" kommt sie mir wieder zu primitiv vor. Am ehesten möchte ich sie noch für eine Schlingpflanze oder für den Grundriß einer Landkarte halten. Ich würde sie mir vergeblich zu erklären versuchen, wenn ich nicht wüßte, daß ihr Urheber ein kleiner Junge ist. Ich hole ihn mir also von draußen aus dem Garten her, wo der Bengel eben auf einen Kirschbaum geklettert ist, und frage ihn: „Du, was ist das hier?"

Und der Junge sieht mich ganz verwundert an, daß ich das überhaupt noch fragen kann, und sagt: ‚Ein Suldat'!"

Ungeheuer wortreich entwickelt nun Holz folgende Schlußreihe:

„Der Knabe hat einen Soldaten zeichnen wollen, es ist ihm aber nicht gelungen, weil er erstens kein genügendes Arbeitsmaterial hatte und zweitens es auch nicht gehörig zu handhaben verstand." Und daraus leitet er nun das so eifrig gesuchte Kunstgesetz ab: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung."

Mit Händen ist es zu greifen, wo in dieser Form der unbewußte Selbstbetrug des Verfassers steckt. Was Holz aus diesem sogenannten Kunstwerk des Knaben herleiten könnte, das hätte er doch nur in die Worte fassen dürfen: Die Kunst dieses Knaben hat die Tendenz usw. Statt dessen setzt er, jenem schon oben von mir aufgedeckten Irrtum folgend, dieses eine „Kunstwerk" anstelle sämtlicher Kunstwerke! Hätte er nur zum Vergleich etwa Goethes Iphigenie, oder wenn es doch ein gemaltes Kunstwerk sein sollte, Raphaels Sixtina, daneben untersucht, so würde er zu dem Resultat gekommen sein: Die Kunst dieses berühmten Meisters hat die Tendenz, von der Natur nur die edelsten Formen zu entnehmen und sie mit heiligem Gefühlsinhalt zu erfüllen. Ja, durch die Gegenüberstellung dieser Tendenz des kritzelnden Knaben und jener Tendenz eines reifen Meisters wäre er vielleicht auf den Gedanken gekommen, ein ganz anderes Gesetz aufzustellen oder wenigstens neu zu begründen. Er hätte vielleicht zwischen jenem stümperhaften Kunstversuch des Kindes und den naturalistischen Kunstanfängen vieler Völker einen Vergleich gezogen und seinen Satz von der Kunst des Knaben so erweitern können: Die Kunst in ihren ersten kindlichen Versuchen hat die Tendenz, Natur zu sein, sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung. — Und wenn er dann den Entwicklungsgang der meisten Völker bis zu ihrer klassischen Höhe verfolgt und ihn verglichen hätte mit dem Werdegang eines Shakespeare vom Titus Andronicus bis zum Hamlet, eines Goethe vom ersten jugendlichen Faustentwurf bis zum ausgereiften ersten Teil des Faust, eines Schiller von den Räubern bis zum Wallenstein — so würde er zu jenem ersten Gesetz den Zusatz hinzugefügt haben: Mit der zunehmenden Reife aber wächst bei der Kunst die Tendenz, die Formen der Natur mit Gedankeninhalt zu erfüllen und sie im Sinne des Künstlers umzugestalten.

Natürlich wäre auch dieses Gesetz nicht einwandfrei gewesen; denn selbstredend gibt es auch Künstler genug, auf die es nicht passen würde. Und so ergibt sich denn, daß die berühmte empirische Methode zur Ergründung eines

allgemein gültigen Gesetzes der Kunst gar nicht ausreicht, denn es ist schließlich Geschmacksache, ob jemand diese oder jene Künstler für die größeren hält, und aus welchen von beiden Gruppen man die Kunstgesetze herleiten soll. Und so ergibt sich denn zweitens, daß es ein solches allgemeines Kunstgesetz auch gar nicht gibt. Und endlich ergibt sich drittens, daß es ein solches Gesetz auch gar nicht geben darf — denn wo man ein solches erkannt zu haben glaubte, hat es stets nur zu Ungerechtigkeiten geführt und wie eine Fessel gewirkt. Nicht nur muß jeder Künstler das Recht haben, zu schaffen, wie es seinen Wünschen entspricht, sondern auch jeder Genießende hat das Recht, eine Kunst vorzufinden nach seinem Geschmack. Es ist das unveräußerliche Recht oberflächlicher Menschen, sich an platten Naturnachahmungen genügen zu lassen, während tiefer veranlagte Geister auch vom Kunstwerk in allererster Hinsicht Geist verlangen werden. Es hat eben jeder das Recht, „dem Geist zu gleichen, den er begreift".

Für Arno Holz aber war das Gesetz nun gefunden. Die „Schmierage" eines Kindes — er selbst braucht in seiner burschikosen Art diesen Ausdruck — hatte ihn dazu veranlaßt, sein ganzes bisheriges Schaffen auszustreichen und von nun an dem sogenannten „konsequenten Naturalismus" zu huldigen, der noch weit über Zola hinausgehen wollte. Vergebens versuchte der einstige Poet zunächst ein theoretisches Buch auf seinem neuen Gesetze aufzubauen, das mit einem Streitbrief gegen Zola beginnen sollte — er bekam es nicht fertig und erinnerte sich noch zur rechten Zeit daran, daß er es nicht zu schreiben brauchte, sondern daß er das Gesetz nur ergrübelt habe, „um der verflixten Praxis besser beizukommen".

Und nun sollte es also wieder an das Dichten gehen. — Ein beklagenswerter Anblick, zu sehen, wie ein stolzer Adler sich selbst seine Fittiche zernagt hatte, um von nun an die Höhen des Äthers meiden zu müssen, wohin ihm keine Lerche folgen konnte — und jetzt lernbegierig hinter den Fledermäusen herzuflattern.

Die Adler sind einsam, die kleineren Vögel verbringen ihre Lebensarbeit gern mit ihresgleichen; denn sie können sie leichter finden als jene. Und so kettet sich der Name von Arno Holz von jetzt an unzertrennbar an den seines Genossen Johannes Schlaf. Dieser junge Philologe arbeitete damals gerade an einer Promotionsschrift zur Erlangung der Doktorwürde. Nach einem wohlbestandenen Dekanatsexamen war er am Semesterschluß zu Holz hinausgewandert nach Nieder-Schönhausen, um für die Ferien von ihm Abschied zu nehmen, aber statt dessen blieb er, von der neuen Entdeckung des Freundes gefesselt, bei ihm als Hausgenoß und gab sein Studium auf, um mit dem jüngeren Freunde zusammen nach dem neuen Kunstgesetz die ersten neuen Kunstwerke zu schaffen. So schön und beneidenswert dies Zusammenleben der beiden Freunde war, so verhängnisvoll war ihr geistiges Kompagniegeschäft. Goethe und Schiller hatten einst trotz innigsten geistigen Zusammenlebens doch in ihren Schöpfungen stark und frei jeder seine Eigenart herausgearbeitet. Diese beiden modernsten Dioskuren aber wuchsen zusammen zu einer Person und verloren dadurch noch mehr von ihrer geistigen Selbständigkeit, die schon durch die Schnürbrust des engen Gesetzes jedes freien Atemzuges beraubt war. Ihr gemeinsames Idyll aber schildert Holz mit liebevoller Kunst:

„Und nun brach ein Winter für uns an, wie wir ihn allerdings nur einmal erlebten. Unsere Finanzlage war eine mehr als türkische, und doch lachen uns heute, wenn wir in unseren Notizen von damals kramen, Sätze entgegen, wie: „Wir leben in einem köstlichen Idyll. Wir wissen, dies sind die glücklichsten Tage.“ — Sie waren es. — Nur ist uns heute noch unbegreiflich, wie wir sie überhaupt noch überstehen konnten! Unsere kleine „Bude“ hing luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft. Von unseren Schreibtischen aus, vor denen wir dasaßen bis an die Nasen eingemummelt in große rote Wolldecken, konnten wir fern über ein verschneites Stück Heide weg, das von Krähen wimmelte, allabendlich die märchenfarbensten Sonnenuntergänge studieren, aber die Winde bliesen uns durch die schlechtverkitteten kleinen Fenster von allen Seiten an, und die Finger waren uns trotz der vierzig dicken Preßkohlen, die wir allmorgendlich in den Ofen schoben, oft so frostverklammt, daß wir gezwungen waren, unsere Arbeiten schon aus diesem Grunde zeitweise einzustellen. Denn mitunter mußten wir sie auch noch aus ganz anderen Gründen quittieren. So z. B. wenn wir aus Berlin, wohin wir immer zu Mittag essen gingen — eine ganze Stunde lang, mitten durch Eis und Schnee, weil es dort „billiger“ war — wieder gar zu hungrig in unser Vogelbauerchen zurückgekrochen waren, wenn uns ab und zu, um die Dämmerzeit, während draußen die Farben starben und in all der Stille rings die Einsamkeit, in der wir lebten, plötzlich hörbar wurde, hörbar und fühlbar, die Melancholie überfiel, oder wenn, was freilich stets das allerbedenklichste war, uns einmal der „Toback“ ausging. Das war denn ein Herzeleid — gar nicht zu beschreiben! Von Cuba waren wir so allmählich auf „Carabella“ gesunken, von Carabella auf „Paetum optimum“. Ja einmal, als die Not am größten war, entsinne ich mich, rauchten wir sogar das letzte Stück einer alten Girlande auf. Honni soit qui mal y pense.... Unseren schönsten runden Tisch mit bunter Veloursdecke, der eigentlich hätte vor dem Sofa stehen sollen — dem „Perserdivan“, wie es offiziell hieß — hatten wir eigens zwischen unsere beiden Schreibtische gerückt, als würdige Unterlage für die lange Stricknadel, mit der wir


Johannes Schlaf

unsere Pfeifen putzten, eine leere Liebigbüchse diente als Aschbecher. Schließlich, als dann endlich durch unsere Scheiben wieder blau der Frühlingshimmel brach, hatten wir die Genugtuung, konstatieren zu können, daß unser schöner, schneeweißer Hermeskopf, der so lange quer über einem großen, rotgebundenen Don Quixote mitten unter einem Spiegelchen gestanden, aussah wie ein Niggerschädel. Veröffentlicht von uns, als das erste sichtbare Resultat dieser Kampagne, wurde dann ein Jahr später im Verlage von Carl Reißner in Leipzig: Bjarne P. Holmsen: Papa Hamlet.

Dieses Buch wäre also zunächst daraufhin zu prüfen, ob es in Wahrheit jenem konsequenten Naturalismus entspricht:

Es besteht aus drei einzelnen Erzählungen, von denen die erste der ganzen Sammlung den Namen gegeben hat. Papa Hamlet ist ein Schauspieler, der sich viel auf seine Darstellung des Dänenprinzen einbildet, kleinere Engagements abweist und in größenwahnsinniger Faulheit mit seiner Frau — der „reizenden Ophelia" — dem sicheren Elend sinnlos in die Arme läuft. Diese Geschichte, die ja eigentlich gar keine Geschichte ist, wird nun in einzelne Bilder auseinandergelöst, die uns mit großer Umständlichkeit vorgeführt werden. Alle Personen sprechen stets in direkter Rede. Von dem unendlichen Phrasenschwall des Papa Hamlet wird uns nichts geschenkt. Seine ewigen, unpassend verzerrten oder wörtlichen Zitate aus Shakespeares Hamlet werden stets in ganzer Ausdehnung angeführt; und bei den sonderbaren Gelagen, die er mit einem gleich verbummelten Freund Maler, mit der Wirtin und einigen anderen sonderbaren weiblichen Wesen des Hauses hält, müssen wir Wort für Wort die geistlose Unterhaltung mit anhören; und eine entsetzliche Abwechslung bringt in die Sache nur der Papa Hamlet hinein, indem er ab und zu aufspringt, um seinem schreienden Flaschenkindchen Fortinbras das Kopfkissen auf das Gesicht zu pressen, was das Mitleid eines jener weiblichen Wesen ebenso sehr erregt, wie das des Lesers. Das Ende vom Liede ist natürlich, daß einmal bei einem solchen Beruhigungsversuche der kleine Fortinbras wirklich erstickt und zwar in derselben Nacht, wo Mama Ophelias Schwindsucht den Höhepunkt erreicht und beide am nächsten Morgen der Ausweisung entgegensehen. Bald darauf findet man den Papa Hamlet erfroren auf der Gasse. —

Schon bei dieser ersten Erzählung merkt man den vollständig veränderten Standpunkt des Dichters. Während ihn bis dahin alles Große und Schöne begeistert hatte, oder das Leid der Menschheit von ihm geschildert wurde, um tatkräftiges Mitleid zu erregen — so hat er jetzt mit dem Streben nach vollster Naturwahrheit merkwürdigerweise auch die freiwillige Verpflichtung auf sich genommen, das Widerwärtige, nein, man möchte sagen, das Gleichgültige zu schildern. Denn was kann es im Grunde genommen Gleichgültigeres geben, als einen eingebildeten Hohlkopf, der durch Aufgeblasenheit und Faulheit sich und die Seinen zugrunde richtet. Dazu kommt nun die völlige Ausstreichung des Temperaments, das Holz ja in Zolas Kunsterklärung gerade bekämpft. Er steht seinen Geschöpfen noch kühler gegenüber als der Mann des Experimentalromans — die Folge davon ist, daß die völlig interesselos vorgetragene, absichtlich über alle Gebühr ausgesponnene Schilderungsnovelle dasjenige Merkmal an sich trägt, das nach

Voltaires berechtigtem Witzwort das Schlimmste in der Kunst ist: das der langen Weile. Außerdem ist der konsequente Naturalismus doch nicht erreicht, denn zwischen den einzelnen ausgemalten Bildern tritt — gleichsam wie in Zwischenakten — der Verfasser hinter den Kulissen hervor und gibt den verbindenden Text.

Dies fällt allerdings in der zweiten Geschichte fort: „Der erste Schultag“. Mit ungeheurer Anschaulichkeit wird hier der Leidensgang eines Schulknaben erzählt, mit dessen „Natürlichkeit“ es aber doch seine starken Bedenken hat. Der Kleine kommt mit den schönsten Hoffnungen zum ersten Male zur Schule, findet dort aber einen Herrn Rektor, der mit lächelndem Gesicht an jedem Morgen die Beschwerdebriefe über Mißhandlungen von Kindern schmunzelnd mit Nummern versieht und in Fächer ordnet; der die kleine liebe Gesellschaft nur „Schweinzeug“ nennt oder „Knubbels“ anruft und ihnen mit einem gewaltigen Fuchsschwanz droht, wenn sie nicht beständig schweigend ins Tintenfaß sehen; und der zuletzt einen armen Judenjungen wirklich fast totschlägt, weil dieser durch eine Fliege zum Lachen gebracht worden war, die ihm — unter der Jacke bis zum Nabel kroch! — Mit begreiflichem Entsetzen läuft der kleine Held in der Zwischenstunde davon, und nachdem ihm im bunten Treiben des Jahrmarkts ein älterer Kamerad seine „Doppelkrone“ entwendet hat, sucht er draußen im Waldhaus seines Großvaters Schutz, findet diesen aber als Leiche in seinem Sessel sitzen. Der gezähmte Rabe des Toten springt diesem gerade auf den kahlen Kopf und bringt dadurch den weitoffenstehenden Mund zum Zuklappen, wodurch — eine Fliege eingesperrt wird, die gerade hineingeflogen war. — Huh, hu! Ob solche Häufung grausiger Effekte bei noch so eindringlicher Mahnung wohl das Geringste mit Natur und Wirklichkeit zu tun haben, möchte ich doch stark bezweifeln! Wie schlicht und klar und greifbar naturwahr war derselbe Arno Holz in den schönen Versen seines „Samstags-Idylls“! Wie gräßlich gesucht und bei den Haaren herbeigezogen erscheinen diese übertriebenen Mordsgeschichten des „konsequenten Naturalisten“.

Wirklich erreicht hat er sein neues Künstlerideal nur in der letzten der drei Geschichten aus der Hamlet-Sammlung: „Ein Tod“. Hier wird nichts weiter geschildert als die Nacht, die zwei Studenten am Sterbebette ihres Freundes zubringen, der im Duell tödlich verwundet wurde. Hier ist dem Stoffe die Behandlungsweise wirklich angemessen, und von der Vielseitigkeit der Beobachtung und der feinen Stimmungswiedergabe wie von den zahllosen Maniriertheiten und koketten Verrenkungen dieses Kunststils mag eine kleine Probe Zeugnis ablegen:

Im Zimmer wurde es jetzt hell. Die Messingtüren an dem weißen Kachelofen neben der Tür funkelten leise. Draußen fingen die Spatzen an zu zwitschern. Vom Hafen her tutete es. Unten hatte die Hoftür geklappt. Jemand schlurfte über den Hof. Ein Eimer wurde an die Pumpe gehakt. Jetzt quietschte der Pumpenschwengel. Stoßweise rauschte das Wasser in den Eimer. Langsam kam es über den Hof zurück. Die Tür wurde wieder zugeklappt.

Sie sahen zu dem hellen Fenster hin. Unwillkürlich hatten sie beide tief aufgeatmet.

„Du! Olaf! Sieh mal!“

Olaf antwortete nicht. Er hatte nur den Kopf ein wenig zum Bett hingedreht.

„Er liegt wie tot!“

„Ich glaube . . . hm!“

Er sah nach der Uhr.

„Wir müssen 'n neuen Verband anlegen! Gib doch mal den Eisbeutel!"

Jens reichte ihm den frischen Eisbeutel vom Tische herüber. Behutsam legten sie Martin den neuen Verband an.

Olaf brummelte etwas Unverständliches in seinen langen, strohgelben Schnauzbart.

„Ich glaube, die Wunde ist — nicht sorgfältig genug gereinigt! Es sind sicher noch Stoffäserchen von der Hose dringeblieben! ... Sieh mal!"

Sie hatten sich beide auf die Schußwunde niedergebückt, die Martin seitwärts im Unterleibe hatte.

„Du! Sieh doch nur! ... Er verändert sich ordentlich!"

„Hm!"

„Er liegt so still!"

„Ja! Wir müssen den Arzt holen lassen!"

„Ich will klingeln?"

„Ja!"

Hastig war Jens zur Tür gegangen. Grell tönte die Klingel unten durch das noch stille Haus. ...

Der erste Sonnenstrahl blitzte jetzt goldig über die Dächer weg in das Zimmer. Er legte einen hellen Schein auf die dunkelblaue Tapete über dem Bett und zeichnete die Fensterkreuze schief gegen die Wand. Die Bücherrücken auf dem Regal funkelten, die Gläser und Flaschen auf dem Tisch fingen an zu flinkern. Die Arabesken des blanken Bronzerahmens um die kleine Photographie auf dem Tisch mitten zwischen dem weißen, auseinandergezerrten Verbandzeug und dem Geschirr glitzerten. Auf den Dächern draußen lärmten wie toll die Spatzen. Unten auf dem Hof unterhielten sich ganz laut ein paar Frauen.

„Donnerwetter! Ist das eine wüste Wirtschaft hier!"

Jens, der zum Sofa ging, war über ein paar Stiefel gestolpert, die mitten im Zimmer auf dem verschobenen, staubigen Teppich lagen.

„Mir ist ganz öd' im Schädel!"

Schwer hatte er sich wieder auf das knackende Sofa sinken lassen, Olaf hatte nicht geantwortet.

Jens reckte sich.

„Übrigens, es war eine schneidige Mensur!"

„Ja, sehr korrekt!"

„Ja, sehr ehrenhaft! — Für Beide!"

„Eversen ist ins Ausland, nicht war?"

„Wahrscheinlich!"

Jens betrachtete nachdenklich die beiden blitzenden Pistolenläufe über dem Sofa. —

„Wenn sie nun kommen?"

„Hm!"

„A!"

Jens gähnte nervös.

„Wo bleibt denn dieser alte Ohrwurm?"

„Wann können sie denn hier sein?"

Olaf hatte sich vom Bett in die Höhe gerichtet.

„Ich denke, nach sechs?"

„Hm!"

... „Na, endlich!"

Jens war aufgesprungen. Hastig schloß er die Tür auf.

„Guten Morgen, meine Herren!"

„Guten Morgen, Frau Brömme!"

Die kleine, dürre Frau Brömme stand mit ihrem vorgestreckten ängstlichen, verrunzelten Gesicht in der Tür. Ihre kleinen grauen Augen hatte sie halb fragend, halb verstimmt gleich auf das Bett gerichtet. Mit ihren dürren Fingern zupfte sie an ihrem Schürzenband.

„Wie steht es, Herr Doktor?“

„Schlecht! Wollen Sie schleunigst zum Arzt schicken!“

Olaf hatte nicht vom Bette aufgesehen.

„Ach, du lieber Gott! . . . Es wird doch . . .“

„Und . . . bringen Sie, bitte, etwas frisches Wasser!“

„Ja! Sofort! Sofort! O du lieber Gott! Du lieber Gott!“

Die letzten Worte waren schon draußen vom Flur gekommen. Im Zimmer nebenan wurde es jetzt lebendig. Ein Fenster wurde geöffnet. Jemand stimmte eine Geige.

„Der Philologe! Er steht jeden Morgen um sechs auf und spielt! Könnten wir nicht das Fenster ein wenig aufmachen? Es ist zum Umkommen!“

„Ja! Etwas!“

Jens öffnete. Tief atmend sog er die frische Morgenluft ein.

Weich und klagend klangen die Töne der Geige, auf der der Philologe jetzt nebenan eine alte Volksballade spielte, auf den sonnigen Hof hinaus in das Zwitschern der Spatzen und das Gurren und Flügelklatschen der Tauben. Von fern, durch die klare Morgenluft, deutlich die hellen, zitternden Schläge einer Turmuhr.

Sie lauschten beide. Ihre bleichen, überwachten Gesichter waren tiefernst . . . Vor der Tür hatte es jetzt geklirrt. Jens öffnete. Frau Brömme kam mit dem Wassereimer und Kaffee. Vorsichtig trippelte sie auf den Tisch zu. Sie ließ kein Auge vom Bett.

So rollt sich die ganze durchwachte Nacht Schritt für Schritt ab, bis man am Morgen findet, daß aus dem Sterbenden ein Toter geworden ist, und gerade in diesem Augenblick treten Mutter und Schwester des Unglücklichen ein:

In der offenen Tür stand eine schmächtige, ältliche Dame in einem einfachen, schwarzen Tunikakleidchen. Noch halb auf dem Flure draußen ein frisches, hübsches Gesichtchen, das ängstlich suchend, schüchtern über ihre Schultern sah.

Leise, mit einem halben Lächeln war sie jetzt in das dumpfe, unfreundliche Zimmer getreten. Ihre leise zitternde Hand, durch deren lila Zwirnhandschuh ein schmaler Goldreif glitzerte, hatte sie halb wie fragend erhoben. . .

Jetzt hatte sie sich über die Leiche gebeugt. . .

Draußen zwitscherten die Spatzen, die Tauben gurrten in der blendenden Morgensonne. Vom Fenster bis zum Bett zog sich ein lichter Balken wimmelnder Sonnenstäubchen. Nebenan noch immer die weichen Töne der Geige . . . .
. . . .
. . . .

„Mama!!!“

Das vermeintliche Kunstgesetz hatte also hier eine neue Technik hervorgerufen, nicht nur eine innere, sondern auch eine äußere. Die innere Technik ist das, was ich als „Sekundenstil“ bezeichnen möchte, insofern Sekunde für Sekunde Zeit und Raum geschildert werden. Nichts Keckes, Dreistes ist mehr gestattet, kein kühner Sprung darf mehr über die Wüsten hinwegsetzen, um die Oasen einander näher zu bringen. Nein, ein Sandkorn wird nach dem anderen sorgfältig aufgelesen, hin und hergewendet und sorgsam beobachtet und in die tagebuchartige Dichtung eingezeichnet. Solch peinliche Kleinmalerei läßt allerdings einen kleinsten Ausschnitt aus Leben und Wirklichkeit mit absoluter Treue wiedererstehen, aber sie hängt

gleichzeitig der Dichterphantasie unerträgliche Bleigewichte an die Füße. Der Pegasus hat nicht nur die Flügel abgelegt — nein, auch die Füße darf er nur noch im Schritt vorwärts setzen. 28 Seiten brauchen Holz und Schlaf, um zu schildern, wie der im Duell Verwundete stirbt. Hätten sie in gleichem Sekundenstil auch die Vorgeschichte des Duells, seine Veranlassung, seine Ausführung und endlich zu guterletzt auch noch den Schmerz von Mutter und Schwester und die Beerdigungsfeierlichkeit mit Schluchzen, Leichenrede und Zuschütten des Grabes geschildert — sie würden mehr als 280 Seiten dazu gebraucht haben und hätten uns doch auf dieser ungeheuren Menge Papier noch nichts berichtet, als nur einen alltäglichen Vorgang, der doch immerhin erst der Abschluß einer nicht ausgeführten Novelle gewesen wäre. Eine ganze Novelle aber — das heißt einen wirklichen Abschnitt aus der Geschichte eines Menschenlebens mit der Entwicklung wirklicher Seelenkämpfe zu schreiben — die Herren Holz und Schlaf hätten dazu mit 2800 Seiten noch nicht ausgereicht — mit anderen Worten, es wäre ihnen einfach nicht möglich gewesen.

Pedantisch war der Grundcharakter dieser sogenannten neuen Kunstform der Herren Holz und Schlaf. Sie hatten den Zola „überzolat". Den gleichen Raum, auf dem Zola in seinem „Germinal" mit unglaublicher Ausführlichkeit das Leben und Treiben in einem Bergwerk, die Schachte, Stollen und Gänge, die Maschinen, die Fahrvorrichtungen, die Wohnungen und das Familienleben der Arbeiter, den Streik und seine Niederwerfung schildert — denselben Raum würden Holz und Schlaf gebraucht haben, um einen einzigen Rundgang durchs Bergwerk wiederzugeben. — In der Tat, sie hatten den „konsequenten" Naturalismus entdeckt und damit den alten Satz bewiesen: daß man das Falsche mancher Anschauung erst dann erkennt, wenn man ihre äußerste Konsequenz zieht.

Und diese Konsequenz hatte nicht nur zu jener inneren, sondern wie gesagt, auch zu einer äußeren Technik geführt — ja, zu einer neuen Technik der Schrift. Holz hatte von jeher eine große Sorgfalt schon auf das Äußere seiner Manuskripte verwendet. Schon bei meinem Besuch in Schönhausen erstaunte ich, zu sehen, daß er seine wunderbar schöne und klare Handschrift nicht mit Tinte, sondern mit chinesischer Tusche ausführte. Das „tiefe, schöne Schwarz" erfreute ihn bei dieser Schrift. Kann es da wundernehmen, daß er seinen neuentdeckten Sekundenstil auch äußerlich zum Ausdruck bringen wollte? Aneinandergereihte Punkte und Gedankenstriche sind ein uraltes Hilfsmittel, kleinere und größere Seelenpausen ohne Worte darzustellen. Holz und Schlaf brachten ein System auch hier hinein. Wem war es bis dato eingefallen, solche Punkte oder Striche zu zählen, deren größere oder geringere Häufigkeit lediglich von dem Temperament ihres Urhebers abhängt! Aber das Temperament war ja durch das neue Kunstgesetz verbannt, und die beiden Gesetzgeber scheuten die Mühe nicht, auch ihre Gedankenpunkte zu zählen und von einzelnen bis zu ganzen Reihen, ja bis zu mehreren Zeilen hin auszudehnen, so daß sich eine Art von seelischer Notenschrift herausbildet.

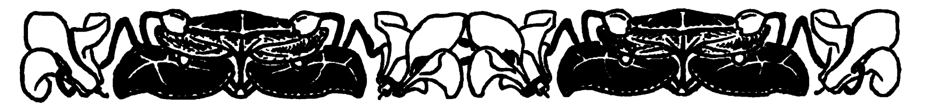
Nachdem so alles in diesem Buche so funkelnagelneu gestaltet war, sannen die Verfasser auch auf eine funkelnagelneue Einführung. Einfach als deutsches Buch

von Arno Holz und Johannes Schlaf — nein, so sollte es nicht erscheinen! Die damals angeregte Hochflut der Ibsen-Begeisterung brachte die Verfasser auf den Gedanken, ein gemeinsames norwegisches Pseudonym zu wählen, und so ersannen denn die beiden Wahrheitsapostel in der Kunst eine recht faustdicke Unwahrheit. Als Verfasser wurde ein Herr Bjarne P. Holmsen erfunden und als Übersetzer ein Dr. Bruno Franzius dazu phantasiert. Diesem Dr. Bruno Franzius wurde nun eine erfundene Lebensgeschichte des Holmsen in den Mund gelegt, und da die Übersetzer ja ihre Helden loben dürfen, so wurde auch damit nicht allzusehr gespart. In dieser ganz neumodischen Vermummung trat nun Papa Hamlet mit seinen Genossen in die Welt hinaus, und es wurde allerdings erreicht, daß sogar skandinavische Kritiker an den Norweger Holmsen glaubten. Im übrigen ward das Buch teils gelobt, teils getadelt, aber nur eines wollte man nirgends herausfinden: daß es sich um die Bewahrheitung eines neuen Kunstgesetzes handeln sollte. Und so wäre denn das Buch trotz seiner merkwürdigen Entstehungsgeschichte und trotz der ebenso merkwürdigen Art seiner Veröffentlichung der Welt im allgemeinen so ziemlich unbekannt geblieben, wenn die beiden Verfasser nicht endlich einen Jünger gefunden hätten, dem es vorbehalten war, urplötzlich aus der tiefsten Verborgenheit hervorzutreten, mit einem Schlage an die Spitze der „Revolution" zu gelangen und als Führer der neuen Jugend die Literatur von ganz Deutschland mächtig zu beeinflussen. — Und das tat er im Namen von Holz und Schlaf.

Denn auf dem schon erwähnten Schauspiel, das damals der freien Bühne eingereicht und als das einzige Werk eines jungen Deutschen angenommen ward, stand mit großen Buchstaben geschrieben: „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von „Papa Hamlet", zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung. Erkner, den 8. Juli 1889. Gerhart Hauptmann. —

Da Hauptmann also eingestandenermaßen die „entscheidende Anregung" von Holz und Schlaf empfing, da ein flüchtiger Blick auf sein Buch lehrt, daß er ihre ganze Technik und sogar ihre sonderbare Notenschrift der Gedankenpunkte zu der seinen gemacht hat, so war es nötig, in so ausführlicher Weise die Entstehungsgeschichte des Kunstgesetzes von Holz und Schlaf zu verfolgen. Umsomehr gebot dies die Gerechtigkeit, als Hauptmann, von einer fast unerhörten Gunst des Schicksals getragen, schnell zur Höhe seines Könnens und zum Sonnenglanze des Tagesruhms emporstieg, während jene beiden nach kurzem Bestrahltwerden vom Licht schnell wieder ins Dunkel zurücktauchten. Und doch hatten sie in Wahrheit in emsiger Arbeit das zutage gefördert, was jenem zur Wünschelrute ward, um die Pforten seines Lebensschicksals zu sprengen.

Und nun also von den beiden Lehrmeistern zu ihrem Jünger.



Fünftes Kapitel.

Der Krieg um den „Sonnenaufgang" und der Sieg der „Ehre".

Gerhart Johann Robert Hauptmann ist am 15. November 1862 in dem schlesischen Badeort Obersalzbrunn geboren, wo sein Vater, Robert Hauptmann, den Gasthof „zur preußischen Krone" besaß. Gerhart, der jüngste unter vier Geschwistern, erhielt seinen ersten Unterricht in der Schule des Ortes und kam dann mit seinen beiden älteren Brüdern auf das Gymnasium in Breslau, zeigte aber so wenig Sinn für die Schulgelehrsamkeit, daß er für den Beruf eines Landwirts bestimmt ward und zu diesem Zweck bei einem Onkel, einem Gutspächter, in Pension gegeben wurde. Aber der künstlerische Sinn in ihm verlangte nach Betätigung, und so nahm ihn der Vater nach Breslau zurück, wo er diesmal die Kunstschule besuchen sollte. Auch hier scheint Gerhart sich in die Vorschriften der Anstalt nicht gefügt zu haben, denn er ward vorübergehend sogar vom Unter-



richt ausgeschlossen. Er gewann aber die Gunst eines Lehrers, des Professors Härtel, der ihm die Möglichkeit erwirkte, in Jena zu studieren. Dort war inzwischen Hauptmanns Lieblingsbruder Karl nach Absolvierung des Gymnasiums angelangt, und mit Freude nahm dieser den von ihm gleichfalls besonders geliebten Gerhart zu sich. Aber auch hier wollte dem jungen Künstlersmann die Wissenschaft nicht recht munden, und so suchte er Frieden für seinen dunklen Drang in einer weiten Reise. Von Hamburg aus, wo sein ältester Bruder mittlerweile Kaufmann geworden war, machte er eine Seefahrt, die ihn erst an die Küste Spaniens, dann aber nach Italien führte. Als er dann mit Bruder Karl die Reise an der Riviera entlang fortsetzte und schließlich in Neapel und auf Capri in Naturgenüssen schwelgte, fand er wohl Begeisterung und Anregung, aber nicht die gewünschte Ruhe und Klarheit. Heimgekehrt gewann er bald auf dem Hohenhaus in der Lößnitz bei Dresden sein Weibchen. In diesem Hause hatte erst der älteste Bruder, dann Karl sich die Braut geholt, und der dritte Bruder führte nun im Mai 1885 die dritte Schwester heim als ein zweiundzwanzigjähriger Freier. Dadurch kam endlich Ruhe in sein Leben. Der irdischen Sorge für alle

Zeiten entrückt durch das Vermögen seiner Erwählten, konnte er sich den Neigungen seines Geistes frei überlassen. Ein letzter Versuch, in Italien noch einmal die Bildhauerei zu erlernen, den er noch als Bräutigam machte, schlug fehl. Ein schwerer Fieberanfall erlöste ihn von den inneren Zweifeln. Ihm war jetzt klar geworden, daß die Dichtkunst sein Gebiet sei. Mit seiner jungen Frau zog er daher zunächst nach Berlin und dann nach dem Vorort Erkner. In jenen Tagen lernte ich ihn kennen, und eine Zeitlang verband uns aufrichtige Freundschaft. Oft besuchte er mich in Berlin, oft ich ihn in seiner freundlichen Villa, wo die geistreiche Gattin stets Anregung zu verbreiten wußte, und wo ich mit Hauptmann mich oft genug so in Gespräche von künftigen Plänen und Hoffnungen vertiefte, daß der Besuch sich mitunter auf mehrere Tage ausdehnte. Hauptmann selbst hatte damals gerade (1885) sein erstes Dichterwerk herausgegeben, sein „Promethidenlos". Ich kann nicht sagen, daß die wirre und unklare Dichtung mich, der ich stets Klarheit als erstes Erfordernis der Kunst verlangte, sonderlich begeistert hätte. Aber der Verfasser interessierte mich mit seiner Fülle von keimenden Plänen. Was mir vor allen Dingen an ihm auffiel, und was jedem auffallen mußte, war sein starker sozial-ethischer Zug. Er sah sein ganzes noch junges Leben in diesem Lichte. Die Kindheitserinnerungen an den väterlichen Gasthof hielten ihm den Gegensatz zwischen reichen Badegästen und armen Ortseinwohnern fest; im Gymnasium tadelte er das Fernstehen der Wissenschaften vom Leben; an die jungen Künstler dachte er ungern, da sie meist ohne Ideale ihre Kunst betrieben; und selbst in die Erinnerungen an die wunderschönen Landschaften Italiens und Spaniens mischte sich ihm immer die Vorstellung der hungernden schmutzigen Menge des armen Volkes daselbst. Unter diesem Gesichtspunkt wurde auch sein wirres Jugendepos in gewissen Partien genießbar. Es zeigt einen Jüngling, Selin mit Namen, der vom Vater davon fährt auf das Meer hinaus und, seinen Lebensgang rückwärts denkend, in seinen Erziehern die Peiniger sieht, die ihm Gewalt in seiner Entwicklung antun wollten. Als Wegweiserinnen für die Zukunft winken ihm zwei Frauen, die eine mit dem Meißel: die Muse der Bildhauerkunst — die andere mit dem Schleier und dem Kranz: die Muse der Poesie. Selin schwankt zwischen beiden. Auf seiner Fahrt erblickt er an der spanischen Küste zum erstenmal das Laster in Gestalt sinnlos verkommener Frauen. In seinen Abscheu mischt sich sogleich das Mitleid. Zu einer Vision verschwimmt ihm der Anblick der Wirklichkeit, und er sieht in den Lüstlingen, die das Weib erst entweihen und dann verstoßen, die Mörder der Tugend. Er will eine neue Religion predigen, die auch die Dirnen in das Mitleid einschließt. Gleich auf dem Schiffe redet er begeistert davon, wird aber verkannt und verlacht. Auf Capri ergreift ihn mitten in der göttlich-schönen Natur mit doppelter Verzweiflung der Anblick der Hungernden und Verlassenen. Dem Weltschmerz will er sein Lied und sein Leben weihen. Auf den „Fels der Hoffnungslosigkeit" will er sich zurückziehen und von dort aus die Wahrheit predigen. Ein visionär vor ihm erscheinender Bergeinsiedler bestärkt ihn darin. Aber Selin begibt sich aus der resignierten Stimmung wieder in das Leben zurück, beginnt wieder zu hoffen und erliegt

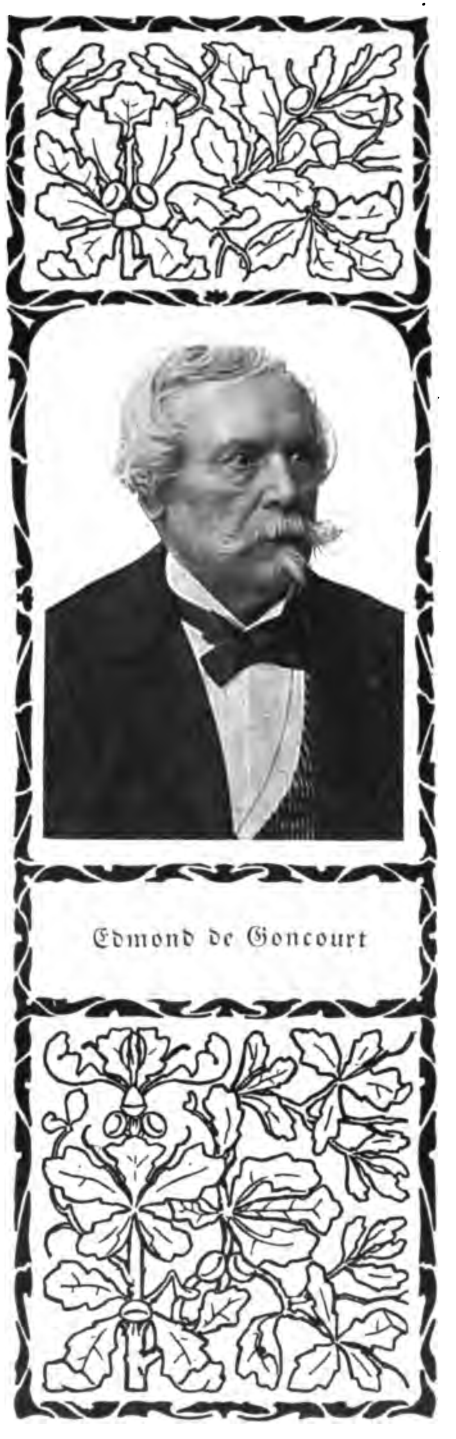


daher einer neuen Enttäuschung. Er wirft seine Leier ins Meer, wo die „Frau mit Kranz und Schleier" sie wieder herausholt und in den Himmel entführt, ihn auf ewig verlassend.

Und Hauptmann selbst huldigte damals dem Entsagungspessimismus durchaus. Er meinte, alle Reden, die man halten, alle Dichtungen, die man schaffen könne, würden die Menschheit doch nicht um ein Senfkorn vorwärts bringen. Bei alledem habe ich nie einen Menschen gesehen, dem das soziale Empfinden mehr in Fleisch und Blut, ja in das ganze Nervensystem übergegangen war, als ihm. Nach Autodidaktenart las er alles, was von naturwissenschaftlicher, staatsmännischer oder theologischer Seite über Soziologie geschrieben wurde. Darwin und Marx waren seine Führer, ohne daß er aber zu einer bestimmten politischen Partei sich bekannt hätte. Die Religion verwarf er zwar als „morsche Stütze" und hielt sie für eine überwundene Sache, aber ein starkes religiöses Empfinden, das in seiner Knabenzeit von der herrenhutisch erzogenen Mutter und dem gläubigen, wenn auch nicht lippenfrommen Vater lebhaft entwickelt worden war, verriet sich doch überall. Auch mußte ihm klar werden, daß die befreiende Religion, die ihm vorschwebte, doch nur ein von allen Schlacken gereinigtes Urchristentum, wenigstens in moralischer Hinsicht, war. Und so trieb es ihn damals, ein Epos über Jesus von Nazareth zu schreiben. Da es ihm natürlich an Anschauung des Morgenlandes fehlte, so wollte er es ganz in die psychologische Seite drängen und faßte vorübergehend den wunderlichen Plan, ein Tagebuch des Judas Ischarioth zu schreiben, jenes ungetreuen Jüngers, der als tragische Figur seit alten

Zeiten bis auf die kraftgenialische Elise Schmidt beliebt war. Doch blieb es bei dem Plan!

So war er durch und durch Gefühlsmensch. Die Dichtung erfaßte er von der Seite der Empfindung. Etwas Weiches, ja im guten Sinne Weibliches, war seiner geistigen Persönlichkeit schon damals eigen. „Die Dichter sind die Tränen der Geschichte", sagt er von seinem Selin. Daß sie auch der Donner und der Blitz der Geschichte sein können, wie Schiller, der geistige Freiheitskämpfer — den er nicht liebte — übersah er dabei. Lord Byron, der geniale Begründer der sozialen Weltschmerzbewegung, beschäftigte ihn viel, und wie das 19. Jahrhundert von jenem Romantiker direkt zum Realismus geleitet wurde, so erging es auch ihm. Den Weg von Saint Simon, dem religiösen Sozialreformator Frankreichs, dem „Neuchristen", bis zu Zola, dem Naturalisten, machte er durch, wie ihn Europa durchgemacht hatte. In der naturalistischen Schilderung des Elends sah er die weckende Mahnung zur Menschenliebe, und zur Hilfe, wie so viele seiner reiferen Zeitgenossen. Daß es ihm aber nur und immer wieder nur um die soziale Hilfe zu tun war, das ging aus allen seinen Äußerungen hervor. Sogar das Dichten war ihm Nebensache, die soziale Erweckung Hauptsache. So schrieb er mir in das für mich bestimmte Exemplar des „Promethidenlos":



Edmond de Goncourt

„Wohl möglich, daß es wirr Dir scheint,
ich will es nicht verneinen.
Doch ist das Leid, das es beweint,
wohl wert, darum zu weinen.
Und wenn Du weinst, wie ich geweint,
so wahr und echt, dann, Bruder, scheint
belohnt vollauf mein Dichten.
Auf Lob und Tadel, falsch und wahr,
ihr Freunde will ich ganz und gar
verzichten." —

Also das soziale Mitgefühl war seine Grundstimmung. Sie veranlaßte ihn, stundenlang der Genosse eines einsamen Bahnwärters zu sein, dessen stilles Leben im traumselig stimmungsvoll geschilderten märkischen Kiefernwald er in der Novelle „Bahnwärter Thiele" (1887, zuerst abgedruckt in der „Gesellschaft") niederlegte. Er dichtete über einen Nachtwächter, der sich im Winter der Eisluft aussetzen mußte, einen Gesang, in dem es hieß, man habe diesem Manne zwar Brot gereicht, aber in das Brot den Tod hineingebacken. So glitt er langsam in das moderne Stoffgebiet hinüber. Dennoch waren es bis dahin historische Gestalten gewesen, die ihn gefesselt hatten. Tiberius, der so oft „gerettete" Tyrann des römischen Weltreiches, wurde noch einmal von Hauptmann im stillen Kämmerlein gerettet. Seiner Erziehung und Umgebung wurde „die größere Hälfte seiner Schuld" zugeschoben. „Römer und Germanen" war ein Drama aus dem Teutoburger Walde. Beide Arbeiten zeigten den echten Charakter der Hauptmannschen Phantasie: den Bildhauercharakter. Die Personen waren alle in einzelnen Situationen unendlich scharf gesehen, aber immer nur in Situationen. Die Entwicklung fehlte. Es waren plastische, ruhende Gestalten, und noch bis heute hat Hauptmann diese Mängel seiner Phantasie nicht überwinden können. Er sieht immer Situationen, nie Entwicklungen. Diese Situationen aber bestrebte er sich möglichst scharf auszumalen. So führte er mich einmal in das Museum vor das Werk seines römischen Lehrers, das die vollendete Statue eines Menschen darstellt. Man glaubt, den Marmor atmen zu sehen, aber der Mensch ist nicht nur in keiner „Pose", sondern auch in keiner Tätigkeit, ja nicht einmal mit einem bestimmten Ausdruck aufgefaßt. „Sehr lebenswahr", sagte ich, „aber was tut dieser Mensch?" — „Nichts, er ist ein Mensch." — Und das bewundert Hauptmann vor allem: Die Kunst, Menschen zu schaffen, auch wenn sie gar keine Idee verkörpern.

Wie außerordentlich stimmte das zusammen mit dem von Arno Holz soeben „entdeckten" Kunstgesetz. Auch Hauptmanns Kunst strebte von vornherein danach, nur Natur zu sein; und an dem Bildwerk jenes römischen Meisters hätte Arno Holz sein falsch verallgemeinertes Gesetz immerhin mit mehr Recht entwickeln dürfen, als an jener Kritzelei des talentlosen Knaben. Sonderbar — in Nieder-Schönhausen, im Norden von Berlin quälen sich Holz und Schlaf vergeblich ab, ihr vermeintliches Gesetz in künstlerische Taten umzusetzen, und in Erkner, im Osten von Berlin, in gleicher Einsamkeit der märkischen Kiefernheide, häuft Hauptmann einen künstlerischen Entwurf auf den anderen und sucht vergebens nach einem Wegweiser, der ihm sein dunkles inneres Drängen deute.

Er wurde damals noch hin und hergeschleudert von einem Gegensatz zum anderen. Hatte ich ihn heute verlassen als einen Kretzerschwärmer, so kam er mir morgen in seinem Garten mit einem Bande Byron entgegen und glaubte hier den rechten Lehrmeister gefunden zu haben. Auf seinem Tisch lag Bleibtreus Revolutionsbroschüre neben der Anthologie „Moderne Dichtercharaktere" und dem Holzschen „Buch der Zeit". Die erste persönliche Berührung fand er mit Kretzer, den er damals oft zu sich lud. Dann folgte er mir in den Verein „Durch",

und bald las er seine halbfertigen Entwürfe, wie den „Bahnwärter Thiele", einem jungliterarischen Areopag vor. Da fanden sich die Brüder Hart und andere Jüngere ein. Nach allen Seiten wurde in jüngstdeutscher Art die Theorie der Dichtkunst erörtert. In kleinen kritischen Aufsätzen für die akademische Zeitschrift wandte Hauptmann sich scharf gegen die bemalten Statuen oder half sich — da das kritische Eindringen seine Sache nicht war — bei einer Besprechung von Conradis „Liedern eines Sünders" mit der wenigsagenden Bemerkung, daß hier das Gute außergewöhnlich gut, aber auch das Schlechte außergewöhnlich schlecht sei. Wertvoller waren die Gedichte, die er für diese Zeitschrift beisteuerte, in denen sich seine weiche Romantik mit seinem sozialen Mitleid eigentümlich verquickte. Dabei trug er sich mit dem Gedanken, Schauspieler zu werden, und studierte den Hamlet bei einem der sonderbarsten Originale, die jemals durch die Welt gegangen sind: bei dem Theaterdirektor Alexander Heßler. Aus Straßburg um seines deutschen Kunststrebens willen unter der Ära Manteuffel gewichen, widmete Heßler sich damals den Wanderaufführungen des Herrigschen Lutherspieles, oder ernährte sich durch Verleihen aus seiner reichen Theatergarderobe. Als er unter Hohenlohe wieder nach Straßburg zurückkehrte, begleitete ihn Hauptmann dorthin, um in naher Fühlung mit der Bühne seinen Theaterblick zu schärfen.

Zu Hauptmanns Berliner Bekanntschaften hatte auch Arno Holz gehört, jedoch erst zu einer Zeit, als mein Verhältnis mit jenem sich bereits gelockert hatte. Die beiden aber gehörten jetzt innerlich zusammen, denn nun hatte Hauptmann den Wegweiser gefunden. Nicht mehr der Dichter des „Buches der Zeit" war es, der ihn anregte, sondern der Erfinder des „konsequenten" Naturalismus. „Papa Hamlet" wurde für Hauptmann zur künstlerischen Offenbarung. — Wie erstaunte ich, als ich eine rühmende Hervorhebung dieses mir noch unbekannten Buches des mir noch unbekannteren Holmsen auf der ersten Seite eines Manuskripts fand, das mir der treffliche — leider bald darauf verstorbene — Verleger meiner dichterischen Erstlinge, der treuherzig ideal veranlagte Paul Ackermann zuschickte, als er die unlängst von ihm gekaufte Conradsche Buchhandlung in Berlin schnell in den Kreis der jüngsten Literaturbewegung hineinrücken wollte. Die Handschrift war das Schauspiel „Vor Sonnenaufgang" von Gerhart Hauptmann. Trotz der mancherlei Mängel des Dramas riet ich natürlich warm zur Annahme, da für jeden Vorurteilsfreien hier ganz unverkennbar ein starkes Talent sich regte. Was anderen, die ihn nicht kannten, an dem Drama unverständlich war, mußte mir ja natürlich erklärlich sein: vor allem die Ruhe der Charaktere, die Korrektheit der Situationsschilderung und die Weichheit der Empfindung. Das Schwächste an Hauptmanns Erstlingsarbeit ist die Figur, die der Träger der Ideen sein soll. Und doch sollte das Stück ursprünglich nach ihm heißen. Dieser, Loth mit Namen, kommt im ersten Akt in einem schlesischen Dorf, das er zu nationalökonomischen Zwecken studieren und beschreiben will, zufällig in das Haus seines Jugendfreundes und lernt in ihm einen Abtrünnigen einstiger Ideale kennen. Hofmann hat sich nämlich mit der Tochter eines plötzlich reich gewordenen Kohlenbauern vermählt, ist dadurch in die Familie des dem Trunke ergebenen Dorfprotzen

hineingeraten, und die ganze Familie entfaltet sich im ersten Akt in bekannten, oft dagewesenen, aber hier sehr lebenswahr geschilderten Typen, deren Eigentümlichkeit der schlesische Erdgeruch ist: die protzige Schwiegermutter, die zweite Frau des stets sinnlos betrunkenen Alten; die immer speichelleckende „Stütze der Hausfrau", die „Spillern"; der bis zur Idiotenhaftigkeit dumme, an Sinnlichkeit einem Pavian vergleichbare Nachbar Kahl, der ein unsittliches Verhältnis mit der jungen Schwiegermama Hofmanns hat; und der Herr Schwiegersohn selbst, der elegante, liebenswürdige Schwerenöter, der unter äußerlicher Bonhommie verabscheuungswürdige Habsucht, intrigante Schlauheit und ekelhafte Sinnlichkeit verbirgt. Durch Betrug und raffinierte Gaunerei hat er sich zum reichen Manne gemacht. Seine Frau erscheint nicht auf der Bühne, sie ist das ganze Stück hindurch eine Leidende, die ihrer Niederkunft entgegensieht. Nur die arme Helene, Hofmanns Schwägerin, erweckt Sympathie. Sie, die bei den Herrnhutern erzogen ist, sehnt sich in dieser nach Fusel und Gemeinheit stinkenden Atmosphäre nach einem Menschen. Da kommt im rechten Augenblicke Loth. Recht hübsch führt er sich ein, vierschrötig — sein Programm, von dem sein Herz voll ist, auf der Zunge tragend; er verachtet als echter Demokrat den Luxus, trinkt keinen Tropfen alkoholischer Getränke, will immerwährend die Reichen belehren und bekehren und die Armen ausfragen über ihr Elend. Die Exposition ist gegeben. Ein junger Schiller hätte sie kühn ausgeführt, vielleicht folgendermaßen: Der Prediger des neuen Evangeliums, der in die Lasterhöhle kommt, sieht erst zu, dann greift er zum Mittel der Überredung, er wird ein Wortführer, endlich ein Anführer der Unterdrückten, und im Kampfe des Revolutionärs gegen den Zwingherrn des Geldes spielt die Liebe zu Helene ihre Rolle. — Weit gefehlt! Für Hauptmann gibt es nur Situationen. Der nächste Akt zeigt uns den Gutshof in seiner ganzen Naturwahrheit und der grenzenlosen Verkommenheit seiner Bewohner. Charakteristisch ist ein Gespräch Loths mit einem alten Arbeiter.

Loth. Es gibt wohl Heuernte heut?

Beibst (grob). De Äsel gihn ei's Hä itzunder.

Loth. Nun, Ihr dengelt doch aber die Sense . . .?

Beibst (zur Sense). Eech! tumme Dare.

(Kleine Pause, hierauf:)

Loth. Wollt Ihr mir nicht sagen, wozu Ihr die Sense scharf macht, wenn doch nicht Heuernte ist?

Beibst. Na, — braucht ma ernt keene Sahnse zum Futtemacha?

Loth. Ach so! Futter soll also geschnitten werden.

Beibst. Woas d'n suste?

Loth. Wird das alle Morgen geschnitten?

Beibst. Na! — sool's Viech derhingern?

Loth. Ihr müßt schon ein bischen Nachsicht mit mir haben! ich bin eben ein Städter; da kann man nicht alles so genau wissen von der Landwirtschaft.

Beibst. Die Stadter glee — eech! — de Stadter, die wissa doo glee oals besser wie de Mensche vum Lande, hä?

Loth. Das trifft bei mir nicht zu. — Könnt Ihr mir vielleicht nicht erklären, was das für ein Instrument ist? ich hab's wohl schon 'mal wo gesehen, aber der Name . . .

Beibst. Doasjenigte, uf dan Se sitza?! woas ma su soat Extrabater nennt man doas.

Loth. Richtig, ein Exstirpator; wird der hier auch gebraucht?

Beibst. Leeder Goott's nee. — A läßt a verludern... a ganza Acker, reen verludern läßt a'n, d'r Pauer. A Darmes mecht a Flecka hoa'nn — ei insa Bärta wächst kee Getreide — oaber nee, lieberscht läßt a'n verludern! — nischt thit wachsa, ok blußig Seide und Quecka.

Loth. Ja, die kriegt man schon damit heraus. Ich weiß, bei den Ikariern hatte man auch solche Exstirpatoren, um das urbar gemachte Land vollends zu reinigen.

Beibst. Wu sein denn die J... wie Se glei soa'n J...

Loth. Die Ikarier? in Amerika.

Beibst. Doo gibbt's au schunn a sune Dinger?

Loth. Ja freilich.

Beibst. Woas iis denn doas fer a Vulk: die J.. J...

Loth. Die Ikarier?! — es ist gar kein besonderes Volk; es sind Leute aus allen Nationen, die sich zusammengetan haben; sie besitzen in Amerika ein hübsches Stück Land, das sie gemeinsam bewirtschaften; alle Arbeit und allen Verdienst teilen sie gleichmäßig. Keiner ist arm, es gibt keinen Armen unter ihnen.

Beibst (dessen Gesichtsausdruck ein wenig freundlicher geworden war, nimmt bei den letzten Worten Loths wieder das alte mißtrauisch feindselige Gepräge an; ohne Loth weiter zu beachten, hat er sich neuerdings wieder ganz seiner Arbeit zugewendet und zwar mit den Eingangsworten) Dost vu enner Sahnse!

Natürlich glaubt der Alte nicht, was Loth sagt, und erst, als jener ihm Geld gibt, wird er liebenswürdig. Die weiteren Szenen enthüllen nun die Zustände auf dem Gutshof mit neuen Niederträchtigkeiten und armen Duldern, der dritte Akt zeigt den Charakter Hofmanns in seiner ganzen Teufelei, der vierte bringt nur noch das Einzige, was sich als Handlung durch das Ganze hindurchzieht, die Liebe Loths zu Helenen. Immer mehr tritt naturgemäß Loth dabei zurück. Was ein Heldendrama sozialer Weltanschauung hätte werden können, wird nur eine Liebesgeschichte. Loth geht vom Reden nicht zum Handeln über. Er wird immer uninteressanter, er scheint ein Schwätzer, ein gewöhnlicher Zungendemagog zu sein. Dagegen immer herrlicher zeigt Helene ihren Charakter. Sie hat im ersten Akt Loth angestaunt als den ersten Menschen ihrer Bekanntschaft, der etwas anderes kennt als sinnliche Triebe, der sich begnügt „mit den normalen Reizen die sein Nervensystem treffen". Sie hat ihm zuliebe sofort das Weintrinken aufgegeben. Wie er — wohl nur um alles umgekehrt zu tun, wie andere Menschen — erklärt, daß seine zukünftige Frau ihm zuerst ihre Liebe erklären müsse: da tut sie das wirklich. Sie will den einzigen Menschen, der in ihr Leben eintritt, nicht wieder von sich ziehen lassen. Alle Szenen zwischen ihr und ihm sind entzückend mitten in dem gemeinen Treiben: Blumen auf dem Mistbeet. Zu reizender Kindlichkeit erhebt sich das Liebesgetändel im vierte Akte. Hier muß männiglich erkennen, daß das verfehlte Stück dennoch das Werk eines Dichters ist. Dann aber kommt der Umschwung. Der Zufall greift noch einmal ein und läßt noch einen zweiten Jugendfreund Loths erscheinen, der als Arzt auch gerade hier praktiziert. Von ihm erfährt Loth, daß die ganze Familie Helenens durch erbliches Trinken vergiftet ist. Zu Loths Programm aber gehört es, daß er nur eine reine, gesunde Nachkommenschaft zeugen will. Also darf er Helene nicht heiraten. Das also ist — voll Erstaunen erfährt es der Leser oder Hörer — der eigentliche Zielpunkt des Stückes. Was wie eine soziale Tragödie ausgesehen hatte, kommt auf eine medizinisch-

soziologische Spitzfindigkeit heraus, wie sie der greise Ibsen manchmal in seine Ideendramen nebenbei verflicht. Und die Enttäuschung wird noch ärger, als Loth ganz einfach davongeht. Während Helene in ängstlicher Ahnung zwischen ihm und dem Krankenbett der Schwester hin und herläuft, schleicht er sich feige davon. Ja, feige! Denn, wenn er auch seinen Prinzipien zuliebe die Braut nicht heiraten will, hat er nicht zum mindesten die moralische Pflicht, sie ihrer schmachvollen Umgebung zu entreißen? Sie sehnt sich ja gar nicht nach Sinnlichkeit — die hätte sie zur Genüge; sie sehnt sich nach Reinheit und Freiheit! Aber selbst wenn Loth das auch nicht mag, ist er nicht wenigstens verpflichtet, mündlich von ihr Abschied zu nehmen? Und wenn er selbst dazu zu feige ist, verdient das herrliche Mädchen nicht mindestens schriftlich eine Erklärung seines Tuns? Statt dessen macht er es sich bequem, schreibt ein flüchtiges Lebewohl auf einen Fetzen Papier und — geht. Bei allen Aufführungen, die ich von dem Stücke gesehen habe, hat man hier den unheldenhaften Helden ausgelacht — auch viele Anhänger des Dichters konnten nicht anders. Man sagt sich unwillkürlich: wenn er so leicht gehen kann, warum dann so viel Aufhebens von der Liebe machen? Viel Lärm um nichts! Zum mindesten den Seelenkampf müßte man doch sehen. Den Monolog Shakespeares und Schillers verschmäht Hauptmann; nun dann hätte er andere Mittel finden müssen. Aber er überläßt alles dem Schauspieler, und kein Garrik würde solchen Seelenkampf durch frei erfundenes stummes Spiel in solchem Augenblick verständlich machen können. Nein, der Grund dafür liegt darin, daß Hauptmann seinem Erstlingshelden, dem Agitator, hier nicht nachempfinden kann. Den Marquis Posa ins Naturalistische zu übersetzen, ist nicht seine Sache. Es gibt zwar genug flammenheiß redende und flammenheiß empfindende Weltverbesserer gerade in unseren Tagen, trotz des Naturalismus, aber die Feuerköpfe kann Hauptmann nicht dichterisch verstehen. Und nun gar die Theoretiker! Er kennt nur das still empfindende Gemüt, darum mußte ihm der weltumstürzende Mann mißlingen,


Björnstjerne Björnson

darum aber mußte ihm auch das leidende Weib trefflich gelingen. Helene — das ist in einem Worte die Ausbeute des Sonnenaufgangsdramas. Die Schilderung der verkommenen Zustände ist an sich sehr gut geraten, aber sie ist nicht neu. Zola und Tolstoj haben dergleichen längst geboten. Die protzenhaften Bauern sind auch längst bekannt und Hofmann desgleichen. Die Figur, nach der die junge Generation eigentlich verlangte, der Messias der Arbeit, ist mißlungen, aber ganz und gar eigenartig erscheint das leidende Mädchen mitten unter den brutalen Gewalten. In dieser Art wenigstens ist sie neu. Und wie wahr, wie innig wahr ist sie! Wie klar und notwendig ist ihr Ende! Verlassen von einem ehrlosen Schwätzer mitten in der Welt der Gemeinheit, sucht sie den Tod und muß ihn suchen. Die ganze leidende Menschheit erscheint symbolisiert in der Gestalt dieser Helene. —

Als das Schauspiel gedruckt worden war, wurde es — samt jener oben erwähnten Widmung an Bjarne P. Holmsen — zunächst der „Freien Bühne" eingereicht. Gleichzeitig überreichte Paul Ackermann es seinem Landsmann Theodor Fontane und meinem Freunde Reicher. Fontane schrieb sehr bald einen höchst merkwürdigen Brief an den Autor. Er erkannte warm und voll an, daß hier der wirkliche Naturalismus zum erstenmal vorhanden sei. Mit vollem Rechte stellt er Hauptmann in Gegensatz zu Ibsen, denn Ibsen ist ja niemals Naturalist gewesen! Und so wurde denn dem altehrwürdigen Kritiker der Vossischen Zeitung erst an dem Hauptmannschen Schauspiel der Begriff des dramatischen Naturalismus klar. Und er hob dies sehr rühmend hervor. Dann aber sprach er im Schlußsatze aus, daß es ihn selbst vor dieser neuen Kunst grause und daß er froh sei, als alter Mann nicht mehr hinabsteigen zu müssen in die Arena. Immerhin machte der Brief einen gewaltigen Eindruck auf das literarische Berlin. Im Café Kaiserhof, dem Tummelplatz aller schöngeistigen Müßiggänger, ging dieser Brief von Hand zu Hand; und von hier aus eilte durch alle ästhetischen Kreise Berlins die Nachricht wie ein Lauffeuer: Der alte Fontane hat einen ganz jungen und unbekannten Dichter für den Erwecker einer neuen Kunst erklärt. — Ganz aufgeregt aber war Emanuel Reicher:



„Wie lange habe ich diesen Stil in die Schauspielkunst hineinzutragen versucht! Wie habe ich die schön stilisierten Reden der Menschen absichtlich zerhackt, um sie natürlicher zu machen! Hier endlich finde ich alles dies schon vor.“ So ungefähr sagte er begeistert zu mir, und mit seinem ganzen stürmischen Temperament drang er in den immer noch schwankenden Brahm, der bedenklich den Kopf schüttelte, als ich ihm auf seine Frage nach Hauptmanns Vorbildung nicht einen schulgerechten akademischen Entwicklungsgang bei diesem nachweisen konnte. Die Gründe, die den Leiter der „Freien Bühne“ endlich bewogen, das Stück anzunehmen, hat sein Amanuensis Schlenther folgendermaßen ausgedrückt: „Nicht die ästhetische und soziale Tendenz des außergewöhnlichen Stückes, sein schrankenloser, noch schlackenreicher Naturalismus und sein schwer durchsichtiges Lebensprogramm sollte belohnt werden, sondern der kühne Wagemut des Dichters, aller Konvention und aller Schablone gründlich zu entsagen, und der geniale Versuch, ein neues und volles Leben in dramatische Formen zu fassen“. — Durch seine Artikel in der „Nation“ wußte Otto Brahm die weitesten Kreise auf das Stück aufmerksam zu machen, und schon vor der Darstellung wurde das Buch viel gekauft und gelesen; aber als die Aufführung endlich am 20. Oktober 1889 vormittags 12 Uhr im Lessingtheater vor sich ging, da hatte sich das wunderbarste Publikum der Welt zusammengefunden.

Die aufgeregten Jüngstdeutschen zogen ins Theater hinein wie in eine Schlacht. Hier galt es ihnen jetzt, mit Händen und Füßen der naturalistischen Kunstanschauung den Sieg zu erklatschen und zu ertrampeln. Aber auch die Schar der Gegner war kampfbereit. Ja einige derselben hatten sich im wirklichen Sinne des Wortes ausgerüstet, nämlich mit sogenannten „Radauflöten“. Der bekannte Arzt und Journalist Dr. Kastan brachte sogar in der Tasche verborgen eine richtige Geburtszange mit, um sie im geeigneten Momente diesmal zu einem anderen als ärztlichen Zweck gebrauchen zu können. Zu allgemeiner Enttäuschung ging der erste Akt ganz friedlich vorüber. Die Familienszene in Hofmanns Hause hatte ganz gut gewirkt, Loths lange Reden waren stark gekürzt, und über seine ungeschickte Redensart des häufig wiederholten „Von was sprachen wir doch?“ hatte man auf beiden Parteien gelächelt, aber Helenens (Else Lehmann) zum Schluß seelenvoll hervorgepreßtes „O, nicht fort! Geh nicht fort!“ hatte sogar ergriffen. Die Gegner verhielten sich schweigend und ließen den Autor dreimal vor seinen klatschenden Anhängern erscheinen. Aber das genügte diesen nicht, und so lärmten sie denn so lange, bis sie den Widerspruch geweckt hatten. Und nun gab sich alt und jung und rechts und links dem jungenhaften Vergnügen hin, mit Radauflöten und Stiefelabsätzen den neuen Mann zu empfangen, wenn er auf der Bühne erschien. Von Akt zu Akt wuchs der Lärm. Schließlich lachte und jubelte, höhnte und trampelte man mitten in die Unterhaltungen der Schauspieler hinein, und als der Höhepunkt des Stückes sich nahte, erstieg auch das Toben seinen Gipfel. Hier kam die Stelle, wo auf der Bühne nach einer Hebamme gerufen wurde, und hier zog jener Arzt sein Instrument aus der Tasche, um es auf die Bühne zu werfen. Rasender Tumult erhob sich. Einige wollten

ihn aus dem Theater weisen, andere traten für ihn ein. Man spielte das Stück mühsam zu Ende, lachte den Helden des Dramas aus und jubelte doch wieder den Verfasser hervor — um dann zu zischen. — Natürlich hatte das alles zur Folge, daß von dieser Aufführung in Berlin wochenlang gesprochen wurde und zahllose Mitglieder dem Verein zuströmten, nur um so etwas Interessantes auch einmal erleben zu können. Und die tollsten Vorgänge sorgten dafür, daß die Sache nicht in Vergessenheit kam. Da schloß der Verein den Dr. Kastan aus, dieser klagte jedoch und mußte auf Gerichtsbeschluß wieder zum Mitglied gemacht werden. Dann aber sandte er freiwillig seine Mitgliedskarte zurück, und als man ihm nun sein Eintrittsgeld wieder zustellen wollte, da lehnte er auch dies ab mit der Bitte, man möge es einem Verein zur Besserung von Gewohnheitstrinkern übermitteln. — Da schrieb man über die politische Bedeutung solcher ästhetischen Umsturzbewegungen, und in ganz Deutschland bekannt war der Name des jungen Mannes, der als der „krasseste Naturalist", als der „Dramatiker des Häßlichen", als der „poetische Anarchist", als der „unsittlichste Bühnenschriftsteller des Jahrhunderts" verdammt, oder als „Reformator der Kunst", als der „Erlöser der Dichtung" gepriesen wurde. Schlenther aber schrieb in seiner leichten, oberflächlichen Manier jene Flugschrift: „Wozu der Lärm? Genesis der freien Bühne" (Berlin 1889), worin er das innerste Wesen Hauptmanns verkannte, wenn er schrieb: „Wie man Ibsen mit seinem Gregers Werle in der „Wildente" zusammenwarf, so warf man Hauptmann mit seinem Loth zusammen." — Jeder, der diesen Hauptmann vor seinem Schauspiel „Vor Sonnenaufgang" nahe gekannt hat, weiß, daß Wort für Wort seines Loth sein damaliges Evangelium ausmachten. Dagegen rühmt Schlenther: „Alle alten, gebrechlichen Eselsbrücken des deutschen Schauspiels, wie Monolog, Beiseitesprechen, sind umgangen". Nun, das „Beiseitesprechen" ist von ernst zu nehmenden deutschen Dichtern nur sehr selten angewendet worden. Den Monolog aber hat Hauptmann in seinem Drama doch nicht ganz überwunden. Am Schlusse des ersten Aktes spricht Helene, ganz allein auf der Bühne stehend, jene Worte, die gerade bei der Aufführung ergreifend wirkten: „O! nicht fort! — O! nicht fort, geh nicht fort!" Und im Augenblick, wo Loth den Entschluß gefaßt hat, seine Helene zu verlassen, heißt es:

> „Loth (wendet sich, bevor er zur Tür hinaustritt, noch einmal nach rückwärts und nimmt mit den Augen noch einmal den ganzen Raum in sein Gedächtnis auf. Hierauf zu sich): Da könnt' ich ja nun wohl — gehen. (Nach einem letzten Blick ab.)"

Nun — ist das nicht der handgreifliche Beweis, daß auch Hauptmann nicht auskommen kann, ohne seine Personen „zu sich" sprechen zu lassen? Und dann — was heißt überhaupt Eselsbrücke? Bisher ist der geistig bedeutende Teil der Menschheit sich darüber einig gewesen, daß die Monologe in Shakespeares „Hamlet" und in Goethes „Faust" das Schönste und Tiefste ausmachen, was die Weltliteratur besitzt. Herr Schlenther aber, der nur immer an das banale Handwerkszeug der Technik denkt, sieht in diesen weisheitsvollen Versen nur den Ausdruck für ein technisches Ungeschick dieser größten Meister, und das Schönste, was sie auf die goldene Tafel der Weltdichtung geschrieben haben, wischt er mit plumpem

Ellbogen herunter, nur weil es nicht in seine schulmeisterliche Vorstellung von der Technik des Dramas paßt.

Jedenfalls konnte das Stück, obgleich es in Buchform schnell zahlreiche Auflagen erlebte, sich doch niemals die Bühne erobern. Der Theaterunternehmer Rosenfeld pachtete das Belle-Alliancetheater auf einige Wochen, um dort nur dies viel besprochene Stück zur Aufführung zu bringen. Auch hierfür fehlte es nicht an unfreiwilliger Reklame. Alle Zeitungen verbreiteten sich über das Unternehmen. Mit Bezug auf die poetischen Namen der beiden Bühnenleiter der Häuser, in denen das Stück nun gegeben war, witzelten die längst begründeten „Lustigen Blätter":

Sonnenaufgangsblume.

Was eine richt'ge Blume ist,
die schlägt sich immer durch die Welt:
Weist man sie aus dem Blumental,
so wandert sie ins Rosenfeld. —

Aber diesmal half der Blume ihre Wanderung nichts. Nach einer tumultreichen neuen Erstaufführung, die freilich nur ein schwacher Abglanz derjenigen in der „Freien Bühne" war, erlahmte das Interesse sehr bald, und Direktor Rosenfeld mußte die Vorstellungen abbrechen, nicht lange nachdem sie begonnen hatten. Dagegen sein Genosse aus jenem Witzvers sollte bald als der Entdecker des ersten erfolgreichen neueren Dramatikers gelten. Ja, das Lessingtheater, in dem die „Freie Bühne" an einem Vormittage Hauptmanns „Sonnenaufgang" zutage gefördert hatte, sah einige Zeit später an einem regulären Theaterabend dem ersten Schauspiel Hermann Sudermanns mit ganz geringen Erwartungen entgegen.

Das Stück hatte seine besondere Vorgeschichte. Blumenthal selbst hatte in seiner großen Not und Verlegenheit um ein zugkräftiges Schauspiel den schon bekannten jungen Romandichter aufgefordert, es einmal mit einem Drama zu versuchen; als ihm aber dieser seine „Ehre" einreichte, da schüttelte der bühnenkundige Direktor den Kopf und wünschte eine Umarbeitung. Sudermann zog es vor, die Handschrift dem Berliner Theater anzubieten, aber auch Barnay sagte nein. So mußte denn doch umgearbeitet werden, und Blumenthals Vorschläge mögen dabei stark berücksichtigt worden sein. Dennoch versprach sich dieser noch immer wenig von der Aufführung, und auf das äußerste erstaunt, sah er den ungeheuren Erfolg, der diesen Abend zu einem denkwürdigen in der deutschen Theatergeschichte machte. Vom nächsten Morgen an war der Sieg des Realismus auf der deutschen Bühne für einige Jahre entschieden. Die Revolution in der Literatur, die Jahr auf Jahr weitere Kreise gezogen hatte, setzte zum erstenmal einem der ihrigen die Krone eines weithinstrahlenden Erfolges aufs Haupt. Aber dieser eine war nur ein einzelner Mann gewesen, der bis dahin nirgends einer Richtung oder Clique sich angeschlossen hatte und der daher auch von allen Richtungen und Cliquen mit Mißtrauen betrachtet wurde. Vorderhand aber konnte er sich darüber hinwegtrösten mit dem Bewußtsein, daß sein rasch über hundertmal aufgeführtes Schauspiel ihn in der weitesten Öffentlichkeit als den Begründer einer neuen Bühnenkunst erscheinen ließ.

Das war nun allerdings eine irrige Meinung. Eine neue Kunst brachte das Stück weder der Form noch dem Inhalte nach. Von der Holzschen Technik, die Hauptmann sich zu eigen gemacht hatte, sehen wir bei Sudermann nichts. Dehnen sich Hauptmanns Akte wie breite Ebenen aus, so spitzen sie sich bei Sudermann pyramidenartig zu; sprechen bei Hauptmann die Menschen über alles, wofür sie Interesse haben, — so zwingt Sudermann die seinen, nur von dem zu reden, was der Zweck des Stückes ist; und diese Reden — bei Hauptmann recht wortreich, um naturwahr zu sein, sind bei Sudermann knapp, um dramatisch zu sein; der Gang des Schauspiels aber — bei Hauptmann nur aus Situationen bestehend, die ein Naturbild geben, — ist bei Sudermann konstruiert, um eine Idee zu verwirklichen — und diese Idee ist die Erörterung des Ehrbegriffs.


Hermann Sudermann

Zu dem Zwecke wird folgendes gebaut: In einem Berliner Hause wohnt vorn der Kommerzienrat Mühlingk, hinten der arme Papparbeiter Heinecke. Das Geld ist im Vorderhause die Beherrscherin der Weltanschauung — im Hinterhause ist es die Armut. Jede der beiden Familien hat zwei Kinder — Sohn und Tochter — und von jedem dieser beiden Paare ist ein Kind durch die Weltanschauung der Eltern verdorben, eins aber hat sich darüber emporgearbeitet: im Hinterhause ist der Aufsteigende der Sohn und die Tochter die Sinkende — im Vorderhause verkommt moralisch der Sohn, während die Tochter sich klärt. Diese vollständige Regelmäßigkeit des Baues wird dadurch nicht gestört, daß im Hinterhause noch eine ältere Tochter vorhanden ist. Denn wie sie und ihr Mann das Herz der armen Alma im Hinterhause verderben helfen, so ziehen im

Vorderhause die beiden Freunde Hugo und Lothar den jungen Kurt immer tiefer in ihren Bannkreis der äußeren Korrektheit und inneren Hohlheit. Ja, auch die Liebe spinnt ihre Doppelfäden ganz parallel diesem Gange der Handlung: der gute Sohn aus dem Hinterhause und die hochherzige Tochter aus dem Vorderhause lieben sich von frühster Kindheit an; und der oberflächliche Sohn aus dem Vorderhause und die leichtsinnige Tochter aus dem Hinterhause haben ein Verhältnis miteinander! Dieser vollständigen Regelmäßigkeit des Planes entspricht endlich eine ebenso vollständige des äußeren Aufbaus, der die Akte vorn und hinten genau abwechseln läßt: der erste und dritte Akt spielen im Hinterhause — der zweite und vierte im Vorderhause. Die Grundidee des Dramas aber spricht eine Figur aus, die eigens nur zu diesem Zwecke in die Handlung hinein erfunden wurde und mit beiden Parteien in nahe Verbindung gebracht ward: das ist Graf Trast, der Herzensfreund Robert Heineckes aus dem Hinterhause, der Geschäftsfreund des Kommerzienrats Mühlingk im Vorderhause. Diese so planmäßig und geschickt ersonnene Fabel spinnt sich nun leicht folgendermaßen ab:

Der alte Heinecke im Hinterhause erwartet seinen Sohn. Er klebt und malt ihm ein Willkommenschild, Mutter hat einen Kuchen gebacken, die älteste Tochter Auguste und ihr Gatte Michalsky kommen zum Besuch — da stürmt der Sohn herein und sinkt gerührt in die Arme der Eltern. Er war jahrelang als erster Kommis des Kommerzienrates Mühlingk in Indien und hat für dessen faulen Neffen Benno die Kaffeeplantagen geleitet. Hoch schlägt ihm das Herz im Elternhause, aber bald merkt er, daß hier etwas nicht in Ordnung ist: jedesmal wenn das Gespräch auf das Vorderhaus kommt, lacht und tuschelt man. Schwester Alma tänzelt als junge Sängerin herein — mit Erstaunen, das bis zur Entrüstung wächst, hört Robert davon, daß der junge Kurt Mühlingk die Alma oft heimlich in seinem Wagen mitnimmt. Der eintretende Graf Trast erkennt schnell in der Schwester seines Freundes das Mädchen wieder, das er gestern abend in einem öffentlichen Balllokale aushalten wollte, das ihm aber ein junger Kavalier als älterer Besitzer streitig machte. — Daß dieser junge Kavalier Kurt Mühlingk war, stellt sich im zweiten Akte heraus, wo Trast und Robert ihren Besuch im Vorderhause machen. Während der Graf ins Kontor des Kommerzienrats geht, frischt Robert seine Jugendliebe mit der edelherzigen Eleonore wieder auf, und wie Robert dann im Kontor verschwindet, hat Graf Trast ein Gespräch mit Kurt und seinen aufgeblasenen Freunden; wie er dem geckenhaften Lothar das Prahlen mit seinem Reserveleutnantstum verweist, rächt sich dieser schnell, indem er die Vorgeschichte des Grafen, der im selben Regiment Offizier war, kundgibt. Graf Trast hat als junger Leutnant einmal in einer lustigen Nacht neunzigtausend Taler verspielt, hat diese „Ehrenschuld" nicht bezahlen können, ist mit schlichtem Abschied entlassen worden, wanderte aus, wurde Kaufmann und schwang sich durch geschickte Spekulation zum sogenannten „Kaffeekönig" empor. Hätte der junge Lothar diesen letzten Teil der Lebensgeschichte des Trast gekannt, so würde er ihn nicht gereizt haben. Trast aber überrascht nun die jungen Herren mit seiner ganz neuen Auffassung des Ehrbegriffes.

Trast.

Was wir gemeinhin Ehre nennen, das ist wohl nichts weiter, als der Schatten, den wir werfen, wenn die Sonne der öffentlichen Achtung uns bescheint. — Aber das Schlimmste bei allem ist, daß wir soviel verschiedene Sorten von „Ehre“ besitzen als gesellschaftliche Kreise und Schichten. Wie soll man sich da zurechtfinden?

Lothar (scharf).

Sie irren, Herr Graf. Es gibt nur eine Ehre, wie nur eine Sonne und einen Gott. Das muß man fühlen, oder man ist kein Kavalier!

Trast.

Hm! — Gestatten Sie, daß ich Ihnen eine ganz kleine Geschichte erzähle. Auf einer Reise durch Mittelasien kam ich in das Haus eines tibetanischen Großen. Ich war bestaubt und wegmüde. Er empfing mich, auf seinem Thronsessel sitzend, neben sich sein junges, liebreizendes Weib. Ruhe aus, Fremder, sagte er, mein Weib wird dir ein Bad rüsten, und hierauf wollen wir Männer uns zum Mahle setzen. Und er ließ mich in den Händen des jungen Weibes. — — Meine Herren, wenn ich je im Leben Gelegenheit hatte, meine Selbstbeherrschung zu erproben, so geschah es in jener Stunde. — Als ich die Halle wieder betrat, was fand ich da? Die Gefolgschaft in Waffen, dröhnende Stimmen, halbgezückte Schwerter. Du mußt sterben, ruft mein Gastfreund, du hast die Ehre meines Hauses tödlich beleidigt, denn du hast das Wertvollste, was es dir bot, verschmäht. — Sie sehen, meine Herren, ich lebe noch, denn schließlich entschuldigte man mich mit den mangelnden Ehrbegriffen der europäischen Barbaren. (Man lacht.) Wenn Sie einen unserer modernen Ehebruchsdichter sehen, grüßen Sie ihn von mir, und ich schenk' ihm diesen Konflikt. —

(Alle lachen, man geht allgemach nach links hinüber.)

Trast.

Meine Herren, ich wünsche nicht für frivol gehalten zu werden. Den Rätseln der Gesittung nachzuspüren, ist sittlich an und für sich ... Sehen Sie, nun liegt es außerdem im Wesen der sogenannten Ehre, daß sie nur von wenigen, einem Häuflein Halbgötter, besessen werden darf; denn sie ist ein Luxusgefühl, das in demselben Maße an Wert verliert, in dem der Pöbel wagt, es sich anzueignen.

In demselben Augenblicke, wo diese theoretische Erörterung über die Unmöglichkeit eines feststehenden Ehrbegriffs stattgefunden hat, tritt ein furchtbarer Ehrkonflikt in die Handlung ein. Robert erfährt am Schlusse des Aktes, daß seine Schwester Alma von Kurt Mühlingk verführt worden ist. Die Auseinandersetzung zwischen beiden jungen Männern und Roberts Forderung einer Genugtuung liegt im Zwischenakt. Im Anfange des dritten Aufzuges weiß Robert alles, sucht aber vergebens seine Eltern mit seiner Entrüstung zu erfüllen. Nur komisch pathetisch schimpft der alte Arbeiter:

Heinecke.

Ja, ja, die Alma: Dazu ist man in Ehren jrau geworden! Aber ick hab's stets gesagt: Das Vorderhaus wird uns ins Unglück stürzen.

Frau Heinecke.

Vater, weine nicht! (Sie halten sich umschlungen.)

Robert (für sich).

Daß einem das Herz nicht bricht!

Heinecke.

Ah, ick weene nicht! Ick bin der Herr im Hause! Ick weeß, wat ich zu tun habe! — Armer Krüppel hält auch auf Ehre! Mir soll das passieren? Meine Dochter? Die soll wat erleben! (Schwingt die Ofenkrücke.) Meinen Fluch werd' ick ihr jeben. Meinen väterlichen Fluch!

Frau Heinecke (welche die Betten aufräumt).

Na, na!

Heinecke.

Ja du! Du verstehst von Ehre jar nischt. (Schlägt sich auf die Brust). Da sitzt nämlich die Ehre. Auf die Straße wer' ick ihr stoßen in Nacht und Nebel hinaus!

Robert.

Soll sie da ganz verderben? Vater!

Frau Heinecke.

Laß ihn man reden. Er meint's nich so schlimm!

Robert.

Willst du nicht nach ihr sehn? Sie fürchtet sich wohl, uns vor die Augen zu treten.

Frau Heinecke.

Schlafen wird se!

Robert.

O!

Frau Heinecke (geht an die Kammertür).

Alma! (Keine Antwort.)

Robert.

Um Gottes willen! Man hätte sie nicht allein lassen sollen.

Frau Heinecke (hat die Tür geöffnet).

Wie ick dir sagte, sie schläft.

Robert.

Sie kann schlafen! —

Ja, sie kann schlafen; denn Gewissensbisse fühlt sie überhaupt nicht. Auch ihre Reue, wie ihr Bruder sie ins Gebet nimmt, ist ebenso erheuchelt, wie die scheinbare Entrüstung des Vaters. Dagegen spricht sie im Trotze die Wahrheit, wenn sie von sich sagt:

Ich weiß janz jut, was ich spreche ... Ja, bin jar nicht so dumm! Ich kenn' das menschliche Leben ... Warum haste dich so? ... Ist das nicht ein Unsinn, daß man hier sitzen soll wegen jar nischt? — Kein' Sonn', kein Mond scheint 'rin in so 'nen Hof. — Und rings um einen klatschen se und schimpfen! ... Und keiner versteht was von Bildung ... Und Vater schimpft und Mutter schimpft ... Und man näht sich die Figur blutig! ... Und kriegt fünfzig Pfennig pro Tag ... Das reicht noch nicht mal zus Petroleum ... Und man ist jung und hübsch! ... Und möcht' jern lustig sein und hübsch angezogen jehn. ... Und möchte gern in andere Sphären kommen ... Denn ich war immer fürs Höhere ... Ja, das war ich ... Ich hab' immer gern in die Bücher gelesen ... Und wegen's Heiraten! Ach du lieber Gott, wen denn? — So einen Plebejer, wie sie da hinten in de Fabrik arbeiten, will ich jar nich ... Der versäuft doch bloß den Lohn und schlägt einen ... Ich will einen feinen Mann, und wenn ich den nicht kriegen kann, will ich lieber jar keinen ... Und Kurt ist immer fein zu mir gewesen ... Da hab' ich keine ruppigen Worte gelernt ... Die hab' ich hier im Haus gelernt. Und ich will 'raus hier. Ich brauch' dich überhaupt nicht mit deine Wachsamkeit ... Mädchen, wie ich, jeht nich unter! —

Und so ist denn Roberts Bekehrungsarbeit an seiner Familie ganz vergebens. Wohl versprechen ihm seine Eltern, mit ihm auszuwandern nach Indien und die entartete Tochter mitzunehmen; wohl versprechen sie, den Michalskys keinen Einfluß mehr zu gestatten — aber kaum ist Robert ins Nebenzimmer gegangen, um ein wenig zu schlafen, so werden erst Michalskys freundlich empfangen und dann — auch der alte Kommerzienrat Mühlingk. Und hier folgt die krasseste Stelle des

ganzen Stückes: Der noble Herr bringt vierzigtausend Mark Geld, und die Familie Heinecke küßt ihm dafür die Hände.

Was hilft es dem armen Robert, daß er den Seinigen ihre schreckliche Handlungsweise klar machen will, sie verstehen ihn doch nicht. Graf Trast kommt dazu, und merkwürdigerweise gibt er Mutter Heinecke die Hand und sucht den empörten Robert zu beruhigen, indem er ihn davonführt. Und im vierten Akt, wieder im Vorderhause angekommen, entwickelt er seine Ansicht über diesen Fall mit folgenden Worten:

Trast.

... Sag mal, muß ich, der Aristokrat, dich, den Plebejer, Duldung gegen die Niederen lehren? Mein Lieber, verachte die Deinen nicht. Sage nicht, daß sie schlechter sind, als du und ich ... Sie sind anders, weiter nichts ... In ihren Herzen wohnt ein Empfinden, das dir fremd ist, in ihren Köpfen malt sich ein Weltbild, das du nicht verstehst. Sie darum verurteilen, wäre vorwitzig und beschränkt ... Und damit du's endlich weißt, mein Sohn, in dem Kampfe gegen die Deinen bist du von Anfang bis zu Ende im Unrecht gewesen.

Robert.

Trast, was sagst du?

Trast.

Ich erlaube mir: ... Du kommst aus fremden Ländern, wo du dich im Verkehr mit Gentlemen neunmal gehäutet hast, und verlangst von den Deinen, daß sie dir zuliebe von heut auf morgen einfach aus der Haut fahren sollen, die ihnen von Anbeginn glatt und schlank auf dem Leibe gesessen hat ... Das ist unbescheiden, mein Junge ... Und deiner Schwester ist vom Hause Mühlingk tatsächlich die Ehre wiedergegeben worden, die Ehre nämlich, die sie gebrauchen kann. — Denn jedes Ding auf Erden hat seinen Tauschwert ... Die Ehre des Vorderhauses wird vielleicht mit Blut bezahlt — vielleicht, sage ich, — die Ehre des Hinterhauses ist schon mit einem kleinen Kapital in integrum restituiert. (Da Robert zornig gegen ihn auffährt.) Iß mich nicht auf ... Ich bin noch nicht fertig ... Welchen anderen Sinn hätte die Jungfrauenehre, um die es sich hier handelt, als dem künftigen Gatten eine gewisse Mitgift von Herzensreinheit, von Wahrhaftigkeit und Neigung zu verbürgen? Denn nur zum Zwecke der Heirat ist sie da ... Nun frage gefälligst in der Sphäre nach, der du entstammst, ob deine Schwester mit dem Kapital, das ihr heute in den Schoß fiel, nicht eine weit begehrenswertere Partie geworden ist, als sie jemals gewesen.

Robert.

Trast, du bist roh, du bist grausam!

Trast.

Roh, wie die Natur, grausam, wie die Wahrheit. Nur die Trägen und die Feigen bauen à tout prix Idyllen um sich herum. Du aber hast mit all dem nichts mehr zu tun, drum gib mir die Hand, schüttle den Staub der Heimat von den Füßen und sieh dich nicht mehr um! —

Allmählich läßt sich auch Robert wirklich zu dieser Ansicht bekehren. Er verzichtet auf ein Duell mit Kurt, um nicht zum Mörder des Bruder seiner Geliebten zu werden: er leiht sich von Trast vierzigtausend Mark, um sie den Mühlingks wiederzugeben, und wie der junge Kurt ihn gar des Diebstahls beschuldigt, da tritt Eleonore kühn auf seine Seite, und wie Mühlingk sich anschickt, seine Tochter zu verfluchen, da fällt ihm Graf Trast in die Rede mit den Worten:

„Nicht doch, Herr Kommerzienrat. — Warum wollen Sie sich mit Fluchen strapazieren? (Leiser.) Und übrigens im Vertrauen: Ihre Tochter macht keine so schlechte Partie. Der junge Mann da wird mein Sozius und, da ich keine Anverwandten habe, auch mein Erbe!"

Mühlingk.

Aber — Herr Graf, — warum haben Sie das nicht — — —

Trast

(rasch drei Schritte zurücktretend, die Hände abwehrend).

Ihren geehrten Segen erbitte ich schriftlich!

(Folgt den beiden zur Tür.)

(Der Vorhang fällt.)

Am angreifbarsten ist in dem ganzen Stück die Figur des Grafen Trast. Wenn dieser den jungen Heinecke auf das Törichte eines Duells aufmerksam macht, wenn er darauf hinweist, daß er selber als ein äußerlich Ehrloser innerlich in seiner Ehre sich tadellos rein fühle, so liegt hier wieder ein Widerspruch vor. Graf Trast hat als junger Leutnant gespielt und sein Ehrenwort gegeben, die Schuld zu bezahlen. Daß er sie nicht bezahlen konnte, war nicht seine Schuld, aber — warum gab er jenes Ehrenwort? Er lebte ja selbst aus freier Wahl in Gesellschaft der jungen Spieler, die sich ihren eigenen Ehrenkodex zurecht gemacht hatten. Er hatte ja selbst seine Menschenwürde an diesen Kodex angekettet — und er hat diese Gesellschaft nicht verlassen aus freien Stücken, sondern er war von ihr ausgestoßen worden, weil er sein freiwillig auf einen Unsinn verpfändetes Ehrenwort nicht halten konnte — er, der das Halten solch unsinnig gegebener Ehrenworte stets von seinen Kameraden verlangt hatte. — Daß er sich durch diese Ausstoßung nicht hat zur Verzweiflung treiben lassen, daß er ein tätiges Leben anfing und zur Vernunft kam, das war gewiß sehr erfreulich. Wenn er aber jetzt den jungen Renommisten gegenüber sich Gott weiß wie in die Brust wirft als stolzer Ehrenmann, so dürfte er damit schwerlich im Recht sein — denn er ist gewesen, was sie jetzt sind, und er ist dies jetzt nur darum nicht mehr, weil er aus der Gesellschaft gewaltsam ausgeschlossen wurde. Daher ist er denn auch ein Mann, der sich willenlos stets seiner Umgebung überläßt:

„Nun pflegt mein Herz stets in dem Takte zu schlagen, welchen die Sitte des Landes verlangt, dessen Gastfreundschaft ich genieße. Denn ich mache mich gern zum Sklaven des Milieus. Im Orient halte ich mir einen Harem, in Italien steige ich bei Mondschein über Gartenmauern, in Frankreich bezahle ich die Schneiderrechnung und — Gott! — in Deutschland weise ich den Rückweg zur Tugend. — Ganz folgerichtig. Im Orient liebt man mit den Sinnen, in Italien mit der Phantasie, in Frankreich mit dem Geldbeutel, in Deutschland aber mit dem Gewissen.“

So ist dieser Trast selbst ein blasierter Charakterschwächling, der alles von außen empfängt und die Welt für ein Narrenhaus nimmt, in dem der Vernünftige lächelnd mitspielen muß und nichts ernst nehmen darf. Diesem Typus klatschte das moderne Berlin jubelnd ungeheuren Beifall. Mit Freude erfuhr es von ihm in den Zeiten hochgehender sozialistischer Bewegungen, daß die untersten Klassen überhaupt keinen Ehrbegriff hätten, daß man alle an ihnen begangenen Sünden durch eine verächtlich hingeworfene Handvoll Gold ungeschehen mache, und daß in den glänzenden Salons des Vorderhauses selbst ein Graf, dem einmal ein Loch in das Kleid seiner Ehre gebrannt worden, dieses leicht wieder zudecken könne mit einem Mantel, genäht aus kühn zusammenspekulierten Millionen — und daß das alles so recht sei.

So traf dieser blasierte Salonphilosoph in einem Punkte wenigstens mit dem blamierten „Loth" aus dem Sonnenaufgangsdrama" zusammen — beide erkennen sie die Welt als besserungsunfähig — beide verzichten sie auf alle Ideale und ergeben sich blind in ihr Schicksal. —

Immerhin hatte das Lessingtheater mit dem Sudermannschen Riesenerfolg plötzlich der „Freien Bühne" den Rang abgelaufen. Hier ging man mit dem Entdecken neuer Talente nicht weiter. Nur mit den beiden Lehrmeistern Hauptmanns entschloß man sich eine Ausnahme zu machen. Die „Familie Selicke" von Holz und Schlaf handelt von einem Beamten, der am Weihnachtsabend vergeblich von seiner Familie erwartet wird. Die Mutter ist um ihr jüngstes todkrankes Kind bemüht; die älteste Tochter zeigt ein gewisses Interesse für einen jungen Theologen, der als Aftermieter bei Selickes wohnt. Die beiden jungen Söhne werden dem Vater entgegengeschickt, um ihn davon abzuhalten, daß er etwa trinken geht — aber vergebens! Dies der erste Akt! — Mit dem erwachenden kranken Kind plaudert in vorgerückter Morgenstunde die Mutter und die Tochter Toni; die beiden Jungen, die sich vor der Heimkehr des betrunkenen Vaters fürchten, werden mühsam zum Schlafen in der Kammer nebenan bewogen; dann kommt polternd und schwankend, mit Weihnachtsgeschenken beladen, der Vater heim; die Mutter reißt vor ihm aus, nach anfänglicher Liebenswürdigkeit beginnt er zu toben, die Tochter beruhigt ihn, und er schläft auf dem Sopha ein. Dann stirbt das kranke Kind, und man weckt ihn und die Söhne mit der Trauerbotschaft. Dies der zweite Akt! —

Die Mutter will verzweifeln, Toni ist ihr einziger Trost, und diese erklärt daher dem jungen Theologen, daß sie nicht seine Frau werden könne, da sie zu Hause als Versöhnerin unentbehrlich sei. Dies der dritte Akt! —

Dies handlungsarme, unendlich wortreiche, unerträglich breite Gemälde stellte natürlich an die Zuschauer ungeheuerliche Anforderungen in bezug auf Geduld; namentlich, da bei aller Kleinmalerei doch auch hier wirkliche Mannigfaltigkeit fehlte. Auch die Figur eines „ollen Kopelke" bietet so wenig von den Eigenschaften eines Originals, daß sie zum Schatten verblaßt, wenn man sie etwa neben Fritz Reuters „Onkel Bräsig" hält. Ja, als — mit absichtlicher Verneinung der Grundregel aller Theatertechnik — dieser „olle Kopelke" am Schluß des Stückes noch einmal erschien, nachdem Toni und ihr Verehrer schon zu entsagen beschlossen hatten, und das letzte Fünkchen Handlung somit verglommen war, da wirkte diese letzte ganz belanglose Szene geradezu qualvoll und konnte jedem Vorurteilsfreien wieder einmal zu Gemüte führen, daß wie jede Kunst, so auch die dramatische gewisse, ihr innewohnende Gesetze hat, deren Aufhebuug die Kunst selbst aufhebt.

Die Wirkung der „Familie Selicke" war die geringste von allen. Fontane erkannte in seiner Kritik in der „Voss. Ztg." an, daß dieses Stück eigentlich das erste ganz neue sei, „wirkliches Neuland", das zum erstenmal mit aller bisherigen dramatischen Technik zu brechen versucht habe — aber daß dieser Versuch gelungen sei, das vermochte er nicht anzuerkennen. Und das vermochte wohl

auch niemand. Selbst Paul Schlenther nicht in seiner Kritik in der Zeitschrift „Freie Bühne".

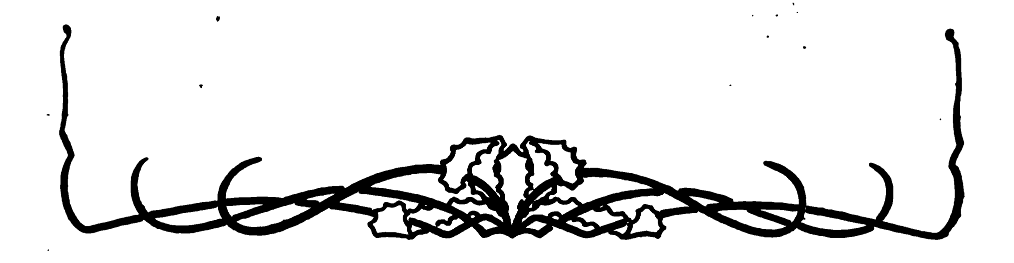
Denn auch eine solche gab es nun. Das ungeheure Aufsehen, das die Vorstellungen im Verein „Freie Bühne" in der Öffentlichkeit erregt hatten, brachte den geschäftskundigen Verleger S. Fischer auf den zeitgemäßen Gedanken, eine Zeitschrift unter dem gleichen Namen ins Leben zu rufen und zum Herausgeber den Mann zu machen, dessen einseitige Tatkraft den Liebhaberverein der „Freien Bühne" zu einer merkwürdigen literaturgeschichtlichen Bedeutung erhoben hatte: Otto Brahm. Sein Redakteur wurde Arno Holz. Am 1. Januar 1890 erschien das erste der verhängnisvollen grünen Hefte, eingeleitet durch folgende Worte des Herausgebers:

„Eine freie Bühne für das moderne Leben schlagen wir auf. — Im Mittelpunkt unserer Bestrebungen soll die Kunst stehen; die neue Kunst, die die Wirklichkeit anschaut und das gegenwärtige Dasein. — Einst gab es eine Kunst, die vor dem Tage auswich, die nur im Dämmerschein der Vergangenheit Poesie suchte und mit scheuer Wirklichkeitsflucht zu jenen idealen Fernen strebte, wo in ewiger Jugend blüht, was sich nie und nirgends hat begeben. Die Kunst der Heutigen umfaßt mit klammernden Organen alles, was lebt, Natur und Gesellschaft; darum knüpfen die engsten und die feinsten Wechselwirkungen moderne Kunst und modernes Leben aneinander, und wer jene ergreifen will, muß streben, auch dieses zu durchdringen in seinen tausend verfließenden Linien, seinen sich kreuzenden und bekämpfenden Daseinstrieben. — Der Bannerspruch der neuen Kunst, mit goldenen Lettern von den führenden Geistern aufgezeichnet, ist das eine Wort: Wahrheit; und Wahrheit, Wahrheit auf jedem Lebenspfade ist es, die auch wir erstreben und fordern. Nicht die objektive Wahrheit, die dem Kämpfenden entgeht, sondern die individuelle Wahrheit, welche aus der innersten Überzeugung frei geschöpft ist und frei ausgesprochen: die Wahrheit des unabhängigen Geistes, der nichts zu beschönigen und nichts zu vertuschen hat. Und der darum nur einen Gegner kennt, seinen Erbfeind und Todfeind: die Lüge in jeglicher Gestalt. — Kein anderes Programm zeichnen wir in diese Blätter ein. Wir schwören auf keine Formel und wollen nicht wagen, was in ewiger Bewegung ist, Leben und Kunst, an starren Zwang der Regel anzuketten. Dem Werdenden gilt unser Streben, und aufmerksamer richtet sich der Blick auf das, was kommen will, als auf jenes ewig Gestrige, das sich vermißt, in Konventionen und Satzungen unendliche Möglichkeiten der Menschheit, einmal für immer festzuhalten. Wir neigen uns in Ehrfurcht vor allem Großen, was gewesene Epochen uns überliefert haben, aber nicht aus ihnen gewinnen wir uns Richtschnur und Normen des Daseins; denn nicht wer den Anschauungen einer versunkenen Welt sich zu eigen gibt, — nur wer die Forderungen der gegenwärtigen Stunde im Innern frei empfindet, wird die bewegenden geistigen Mächte der Zeit durchdringen, als ein moderner Mensch. — Der in kriegerischen Tagen das Ohr zur Erde neigt, vernimmt den Schall des Kommenden, noch Ungeschauten; und so mit offenen Sinnen wollen auch wir inmitten einer Zeit voll Schaffensdrang und Werdelust dem geheimnisvoll Künftigen lauschen, dem stürmend Neuen in all seiner gärenden Regellosigkeit. Kein Schlagbaum der Theorie, kein heiliggesprochenes Muster der Vergangenheit hemme die Unendlichkeit der Entwicklung, in welcher das Wesen unseres Geschlechtes ruht. — Wo das Neue mit freudigem Zuruf begrüßt wird, muß dem Alten Fehde angesagt werden, mit allen Waffen des Geistes. Nicht das Alte, welches lebt, nicht die großen Führer der Menschheit sind uns die Feinde; aber das tote Alte, die erstarrte Regel und die abgelebte Kritik, die mit angelernter Buchstabenweisheit dem Werdenden sich entgegenstemmt — sie sind es, denen unser Kampfruf gilt. Die Sache meinen wir, nicht die Personen; aber wo immer der Gegensatz der Anschauungen die Jungen aufruft gegen die Alten, wo wir die Sache nicht treffen können, ohne die Person zu treffen, wollen wir mit freiem Sinn, der ersessenen Autorität nicht untertan, für die Forderungen unserer Generation streiten. Und weil denn diese Blätter dem Lebenden sich geben, dem, was wird und

vorwärts schreitet zu unbekannten Zielen, wollen wir streben, zumeist die Jugend um uns zu versammeln, die frischen, unverbrauchten Begabungen; nur die geblähte Talentlosigkeit bleibe uns fern, die mit lärmenden Übertreibungen eine gute Sache zu entstellen droht; denn gegen die kläglichen Mitläufer der neuen Kunst, gegen die Marodeure ihrer Erfolge sind wir zum Kampfe so gut gerüstet, wie gegen blind eifernde Widersacher. — Die moderne Kunst, wo sie ihre lebensvollsten Triebe ansetzt, hat auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geschlagen. Sie hat einem tiefinneren Zuge dieser Zeit gehorchend, sich auf die Erkenntnis der natürlichen Daseinsmächte gerichtet und zeigt uns mit rücksichtslosem Wahrheitstriebe die Welt wie sie ist. Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlauf der Wanderschaft, an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschende neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun. Denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden; und in dieser Zuversicht, im Glauben an das ewig Werdende, haben wir eine freie Bühne aufgeschlagen für das moderne Leben. —"

Für das moderne Leben — nicht mehr bloß für die moderne Kunst. Solange hatte man von einer „Revolution in der Literatur" gesprochen. Jetzt schien es fürwahr, als ob eine wirkliche Revolution daraus werden sollte. Denn wie vorurteilsfrei und vielseitig auch die Verheißungen Brahms klangen, die Taten, die er folgen ließ, zeugten von der Einseitigkeit seines eignen Wollens; und daß jetzt auch noch die neue Einseitigkeit einer politischen Partei hinzutreten sollte, das zeigte die nächste Theatergründung, die in Berlin unter seiner Mitwirkung entstand.







Fünftes Buch.

Die letzten Kämpfe und der Sieg des Neuen.

Erstes Kapitel.

Eine freie Volksbühne wird in Berlin errichtet.

Die Erfolge der „Freien Bühne" hatten gezeigt, daß ein solches Vereinstheater in der Tat lebensfähig sein kann; aber die Einseitigkeit dieser Freien Bühne selbst hatte ebenso deutlich dargetan, daß den Bedürfnissen der Jugend hier nur in dürftiger Weise Rechnung getragen wurde. Holz, Schlaf und Hauptmann — und weiter keiner! — das war das Endergebnis des ersten Spieljahres gewesen! und das geschichtliche Drama, daß die „Jungen" mit Vorliebe gepflegt hatten, war ganz ausgeschlossen. Kein Wunder daher, daß eine Anzahl der von allen Bühnen Zurückgewiesenen darüber grollte. Kein Wunder auch, daß sie sich ihrerseits zusammentaten und es noch einmal versuchten. Die Unternehmungslustigsten waren auch die Führer der neuen Bewegung: Bleibtreu und Alberti. Sie vereinigten sich mit Max Stempel und dem sächsischen Dialektdichter Georg Zimmermann, der lange Zeit die Geschäfte der Genossenschaft Deutscher Autoren geführt hatte, und erließen die Ankündigung eines Vereins „Deutsche Bühne". Mit Recht hoben sie darin hervor, daß die einseitige Betonung des Auslandes ein Fehler der „Freien Bühne" gewesen sei. Gleichzeitig verbreitete sich das Gerücht, daß eine „Freie Volksbühne" in sozialistischen Arbeiterkreisen angestrebt werde. „Wenn also das Glück es will" — so spottete Otto Brahm in seiner Zeitschrift — „haben wir im nächsten Theaterjahr drei „Freie Bühnen" in Berlin zu gewärtigen: die alte „Freie Bühne", die „Freie Volksbühne" und die „Deutsche Bühne". Von weiter zu gründenden „Freien Bühnen" verlautete bis zum Redaktionsschluß nichts." —

Nach langen Verhandlungen gelang es der Bleibtreuschen Gruppe endlich, im „Zentraltheater" unterzukommen, das damals von dem Komiker Emil Thomas geleitet wurde. Am ersten Abend (Sonntag, 28. Sept. 1890) wurde Bleibtreus Napoleon-Drama „Schicksal" gegeben. Der Erfolg war, wie vorauszusehen,

nach den ersten beiden Akten ein sehr starker, der jedoch durch den großen Bruch nach dem dritten Akt vollständig verloren ging. Am zweiten Aufführungsabend folgte ein älteres Schauspiel eines verdienstvollen Wiener Schriftstellers Adam Müller-Guttenbrunn (geb. zu Guttenbrunn am 22. Okt. 1852), der namentlich dem Wiener Theaterleben neue Anregungen gegeben hatte. Seine scharfe Broschüre „Wien war eine Theaterstadt“ war schnell in vier Auflagen vergriffen (1885). In demselben Jahre hatte er auch sein modernes Schauspiel „Irma“ geschrieben. Die Heldin desselben war eine jener vielen „unverstandenen Frauen“, wie wir ihnen in der Literatur so oft begegnet sind. Sie hat ohne Liebe ihre erste Ehe schließen müssen und ist dann einem Verführer zum Opfer gefallen. Nach dem Tode ihres Mannes erregt die schöne üppige Frau die Liebe eines jungen Künstlers, den sie glühend wieder liebt. Aber das Bewußtsein ihrer dunklen Vorgeschichte und ihr verwöhntes Streben nach äußerem Glanz bringen sie dem Maler gegenüber in eine schiefe Lage, und endlich stiehlt ein junger Backfisch ihr die Liebe des Vergötterten. Der Verfasser selber schildert in der Vorrede zur Buchausgabe (Dresden und Leipzig 1891) die mannigfachen Bearbeitungen, die sein Schauspiel hatte durchmachen müssen, bis es acht Jahre nach seiner Entstehung auf der „Deutschen Bühne“ zur Darstellung gelangte, und das mag der wesentliche Grund sein dafür, daß die Unklarheiten des Stückes es um Wirkung und Erfolg brachten. — Dagegen erzielte am dritten Abend die derb wirksame Theatermache in Albertis „Brot!“ wenigstens beim Publikum der „Deutschen Bühne“ einen unbestrittenen Erfolg, während das tolle


Adam Müller-Guttenbrunn

Lärmen und Höhnen, mit dem am folgenden Abend Julius Harts unmögliches Schauspiel „Sumpf“ begraben wurde, dem Lyriker bewies, daß er kein Dramatiker war. Auch die „Neuen Menschen“ des jungen Österreichers Hermann Bahr, die das Unterliegen aller guten Vorsätze unter den Drang der Sinne schildern, bedeuteten keinen wirklichen Sieg, und so blieb der ganze Theaterverein „Deutsche Bühne“ ohne nachhaltige Wirkung.

Ganz anders erging es der „Freien Volksbühne“. In Berlin hatte es längst Bewegungen gegeben, die den Arbeitern, dem sogenannten „Volk“, Theatervorstellungen verschaffen wollten. Ein größerer „Verein zur Gründung deutscher Volksbühnen“ hatte unter Führung des Freiherrn von Malzahn, des Malers Prof. Karl Emil Doepler senior und anderer kunstfreudiger Männer gerade in jenen Jahren eifrig gearbeitet, und unter anderen hatte Wildenbruch sein verbotenes Hohenzollerndrama „Der Generalfeldoberst“ zugunsten der Kasse dieses Vereins vorgelesen. Aber, obgleich an einem anderen Abend schon der Baumeister Sturmhövel den Plan des neuzubauenden Theaters entwickelt hatte — zum Bau kam es nicht. Dann war jüngst Professor Adler in einer Schrift dafür eingetreten, daß im königlichen Schauspielhause besondere Gratisvorstellungen guter Dramen für Arbeiter veranstaltet werden sollten, ähnlich wie die römischen Imperatoren ihrem murrenden Volke „panem et circenses“ (Brot und Schauspiele) zur Ableitung der revolutionären Gedanken darboten. Aber die Anregung hatte keinen Widerhall gefunden. Da wurde durch die Erfolge der „Freien Bühne“ ein junger angehender Gelehrter in Berlin auf den Gedanken gebracht, auf ähnlicher Grundlage eine „Freie Bühne“ für das Volk ins Leben zu rufen. Das war Dr. Bruno Wille (geb. zu Magdeburg am 6. Febr. 1860). Er hatte schon längere Zeit eine stille Rolle in der jungen Literaturbewegung gespielt. Von den Mitgliedern des Vereins „Durch“ hatten sich einige zu engerem Bunde zusammengefunden. Der ehemalige Schauspieler Julius Türk (geb. zu Lautenburg in W/Pr. am 26. Mai 1865) gehörte unter anderen dazu. Er war ein leidenschaftlicher Gegner des Schauspielers Josef Kainz und hatte ihn in einer heftigen Broschüre angegriffen, auf deren Titel er seinen eigenen Namen unter dem stolzen Pseudonym „Kühnhold Wahr“ verbarg. Durch ihn lernte ich den jungen Philosophen mit dem sanften Wesen und der ruhigen, überzeugenden Sprechweise kennen — eben Bruno Wille. Wie eine moderne Sokratesnatur erschien dieser damals mit seiner immer gleichen



Bruno Wille

Ruhe und mit seiner Fähigkeit, von jedem beliebigen Gesprächsgegenstand ausgehend, immer in seiner sachlichen und niemals verletzenden Weise zur Entwicklung seiner sozialen Gedanken zu kommen. Freilich eigentlich hatte er evangelische Theologie studiert, war aber mehr der Philosophie geneigt und war in Bonn ein Schüler des altkatholischen Theologen Knoodt gewesen; dann aber hatten ihn die modernen Ideen ergriffen, er war Materialist und Atheist geworden und lebte — mit seinem ursprünglichen Studium ganz zerfallen — wieder in Berlin bei seiner Mutter. Mit einer Arbeit über den „Phänomenalismus des Hobbes" errang er den philosophischen Doktorgrad (1888). Wir sahen uns damals sehr häufig. Auch ein junger Rheinländer gehörte zu seinem Kreise, Wilhelm Bölsche (geb. zu Köln am 2. Jan. 1861), der Sohn eines Redakteurs der Kölnischen Zeitung. Er hatte in Bonn Philologie und Kunstgeschichte studiert; dann war er nach Paris gegangen, hatte dort naturwissenschaftliche und literarische Studien getrieben und eine Analyse von Heines Werken zu veröffentlichen begonnen, die jedoch nicht über die erste Abteilung hinauskam (1887). Ferner hat er „Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie" geschrieben, ein Werk, das die Grundstimmung seines Wesens und den untilgbaren Widerspruch desselben früh kennzeichnete, denn — wie viel Beziehungen auch zwischen Naturwissenschaft und moderner Poesie bestehen mögen — eine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise der Poesie bleibt für alle Zeit gleich unmöglich, wie der Versuch, auf poetischem Wege die Rätsel der Natur entschleiern zu wollen. — Auch in der Dichtung hatte sich Bölsche bereits versucht, mit einem



Wilhelm Bölsche

kulturhistorischen Roman aus der Zeit Mark Aurels, „Paulus", und mit einem humoristischen aus der römischen Kaiserzeit „Der Zauber des Königs Arpus". Auch arbeitete er damals schon an seinem modernen Roman „Die Mittagsgöttin".

Bald darauf wandten sich alle drei der sozialdemokratischen Partei zu. Türk gab für längere Zeit die dramatische Kunst auf, um seine freie Zeit vollständig dem sozialdemokratischen Parteileben widmen zu können; in Wille regte sich das Theologenblut: er wurde sogenannter Sprecher in demjenigen Teile der Berliner freireligiösen Gemeinde, der gleichzeitig sozialdemokratischen Grundsätzen huldigte; und auch Bölsche stürzte sich nach einer längeren Zeit des Schwankens in das Parteileben, dem er innerlich früher ganz fern gestanden hatte. Nun aber wurde für alle drei der Gedanke der „Freien Volksbühne" fruchtbar. Wille und Bölsche waren den Arbeitern als wissenschaftliche Parteiredner bekannt, und Türk konnte seine alten dramatischen Neigungen hier mit den politischen vereinigen. Nach längeren Vorbereitungen berief Wille eine Arbeiterversammlung ein, und sein Name in Verbindung mit denen anderer Parteimänner genügten, um gegen 2000 Arbeiter am Dienstag den 29. Juli 1890 im großen Saale des „Böhmischen Brauhauses" zu vereinigen. Da saß neben Wille und seinen beiden vertrautesten Freunden sein Parteigenosse Wildberger und der Redakteur des politischen Parteiblattes Kurt Baake; daneben saß aber auch am langen Vorstandstische Dr. Otto Brahm. Und daraus war nun gleich zweierlei zu erkennen, erstens: die Volksbühne, die hier nun endlich erstand, hatte von vornherein einseitig einer politischen Partei zu dienen; und zweitens: sie hatte auch einseitig einer bestimmten ästhetischen Partei zu dienen. Und das ergab sich auch schnell aus den Verhandlungen.

Wille begann zu reden — in seiner ruhig klaren, herzgewinnenden Art, die niemals ihren Zauber auf die Arbeiter verfehlte, doch einseitig in seinem Programm; er führte zwar aus, „es sei lächerlich, wenn in den Tagesblättern die Rede gewesen sei, man wolle ein sozialdemokratisches Theater gründen, — als ob das nicht ein Unsinn sei!" Aber dennoch gab er zu, daß er der Meinung sei, man müsse Stücke wählen, von denen ein gewisser „sozial kritischer" Hauch ausgehe. Und dann erklärte er: wie er die Versammlung beurteile, würde sie sich wohl nicht für die „veraltete Kunst der Schönfärberei", sondern für die moderne der „Wahrheit und Aufrichtigkeit" entscheiden. Nun, was sollte die Versammlung da entscheiden? Es waren ja 2000 Leute, die von der älteren Kunst noch viel weniger wußten als von der neuen. Sagten diesen Arbeitern also ihre literarischen Vertrauensmänner: die Dramen der Klassiker seien schönfärberisch und verlogen, die modernen Stücke aber seien aufrichtig und der Wahrheit entsprechend — nun so war kein Zweifel, daß die Arbeiter ihnen vollen Glauben schenken und sich für die modernen Stücke entscheiden würden. Sehr rührend wußte allerdings Brahm später in seinem Bericht in seiner Zeitschrift eine Episode aus der Versammlung zu schildern:

Ein Mann trat auf, schlicht und im Werktagsrock, wie er aus der Fabrik kam, mit ungestärktem Hemd; Leiden malten sich auf seinen Zügen, und nicht leicht fand er die Worte. Aber

rührend war es zu hören, wie nun dieser Arbeiter ein Programm entwickelte, das jeder von uns Naturalisten hätte unterschreiben können: Wir wollen nicht die ewige Lüge auf den Brettern sehen, rief er, wir wollen die Wahrheit erfahren über das Leben und lieber das Schreckliche sehen, Laster und Krankheit, als daß wir uns einen blauen Dunst vormachen lassen von edlen Grafen, die mit Hundertmarkscheinen um sich werfen, und von Kommerzienräten." —

Und an diese Schilderung knüpft Brahm dann die kühne Schlußfolgerung: „Und dies war das Wort, das wie ein Leitmotiv durch die Versammlung klang: gebt uns Wahrheit! Nicht klassische und romantische Werke, realistische wollen wir haben, in denen der Wahrhaftigkeitsdrang und der feine Wirklichkeitssinn dieser Zeit sich ausdrückt, wir wollen das Leben sehen, wie es ist, nicht, wie es nicht ist!" —

Sehr gut! Und Herr Brahm will sich und seinen Lesern allen Ernstes einreden, jener arme Mann im „ungestärkten Hemd" habe mit der „ewigen Lüge auf den Brettern" das gemeint, was man literaturgeschichtlich unter der romantischen oder gar unter der klassischen Dramatik versteht? Aber Herr Dr. Brahm! Wimmelt es denn bei Goethe von edlen Kommerzienräten?! Aber Herr Schillerbiograph, gibt es denn bei Schiller edle Grafen, die mit Hundertmarkscheinen um sich werfen? Nein, jener Arbeiterredner hatte die ihm einzig bekannte Literatur der Kolportageromane gemeint, die er mit Recht verurteilte als verlogen! —

Man begann mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft", und den Arbeitern war diese Satire auf die höhere Gesellschaft natürlich sehr angenehm. — Gern hatte sich dies Publikum in alles gefügt; auch darein, daß nach sozialistischem Grundzug jeder Platz im Hause den Preis von fünfzig Pfennig kostete — soviel betrug nämlich der monatliche Vereinsbeitrag — und daß die Plätze ausgelost wurden. Mit verständnislosem Spott nannte ein Berliner Blatt das den „Knobelkomment der Freien Volksbühne"! — Aber schon die zweite Vorstellung zeigte das Verfehlte in der Wahl eines kraß naturalistischen Dramas: Gerhart Hauptmanns Schauspiel: „Vor Sonnenaufgang"! Mußte den Arbeitern nicht die Gestalt des jammervollen Loth, der im Anfang soviel renommiert und dann feige davon läuft — mußte er ihnen nicht wie eine Verhöhnung ihrer eigenen Parteiagitatoren erscheinen? Freilich ging der Vorstand der „Freien Bühne" sehr vorsichtig zu Werke; ein paar Abende vor jeder Aufführung ließ er das betreffende Stück durch einen seiner Redner — z. B. durch Bölsche — erklären. Aber alles dieses half nichts beim „Sonnenaufgang"-Stück. Otto Erich Hartleben, der mittlerweile in Berlin dem Mitarbeiterkreis der Zeitschrift „Freie Bühne" beigetreten war, berichtet darüber unter anderem: „Der zweite Akt wurde, im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen so kraß herausgebracht, daß einem das Lachen wohl vergehen konnte; das Publikum fühlte auch die Gesamtwirkung dieses grausigen Hofbildes und applaudierte am Schluß in offenbar spontaner Ergriffenheit — im einzelnen aber war es sehr fidel und zum Lachen aufgelegt; das Drastische wurde leicht zum Komischen. Von einer einheitlichen, oder auch nur für eine bestimmte Wirkung geschlossenen Stimmung war unter solchen Umständen natürlich nicht die Rede" ... Dagegen kam es natürlich wieder zu einer starken Wirkung, als wieder ein wirkliches bühnengerechtes Drama auf der Volksbühne erschien: Ibsens Volksfeind. Daß hierin eigentlich alle Parteieinseitigkeit bitter verhöhnt wurde, merkten die Zuschauer gar nicht.

Die merkwürdige Wahl des Stückes hatte allerdings eine innere Verbindung mit dem inneren Gegensatz, der Wille und Wildberger von ihren „Genossen" zu trennen begann. Und wirklich schien Wille auch in der Öffentlichkeit die Rolle des Ibsenschen Volksfeindes spielen zu wollen. Auch unter den Führern der Arbeiterbewegung gab es jetzt plötzlich „Alte und Junge": den „Alten" blieb nach wie vor die Masse heilig, den „Jungen" aber das Individuum. Sie fingen an mit Verachtung auf die „Herdenmenschen" herabzublicken, und sie sahen in ihrer großen, wohlorganisierten Partei eine Art von Herde, die willenlos dem berühmten Führer folgte. Nun kam hinzu, daß unlängst das Ausnahmegesetz „gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie" außer Kraft getreten war (30. Sept. 1890). Da über der Partei seit diesem Tage nicht mehr das Damoklesschwert der rücksichtslosen Unterdrückung schwebte, so schien auch die straffe Zentralisierung den „Genossen" nicht mehr so nötig. Sie fingen an, in der Herrschaft der alten Freunde Bebel und Liebknecht einen „Terrorismus" zu erblicken; sie machten ihnen den Vorwurf, den seit alten Zeiten die Jugend gegen das Alter auszuspielen beginnt: daß es erschlaffe, daß es nachgiebig geworden sei, daß es ihm an Tatkraft fehle. — Und — wie dergleichen immer so lange unter der Oberfläche verborgen bleibt, bis es plötzlich hervorschießt wie der Pilz in einer Nacht, — so gab es jetzt mit einem Male eine Partei der „Jungen" in der Sozialdemokratie Berlins, und Bruno Wille, der Herrscher in seinem selbstgegründeten Reich der „Freien Volksbühne", war der Führer und der Sprecher dieser „Jungen". Es gab eine unerhörte Aufregung in der Partei, und die bürgerliche Gesellschaft freute sich, daß die „Roten" einander gegenseitig in die Haare zu fallen begannen. Weiter Blickende hatten ohnehin längst vorhergesagt, daß der Fall des Ausnahmegesetzes innere Spaltungen der Partei zeitigen würde — und nun gab ihnen die Zeitgeschichte recht. Bruno Wille aber war plötzlich der Mann des Tages geworden. Depeschen berichteten über sein Vorgehen von Hauptstadt zu Hauptstadt. Die Zeitungen entwarfen sein literarisches Porträt. Ein Pariser Interviewer schilderte seinen Landsleuten verwundert, wie er den jungen Löwen des Tages als Sprecher der freireligiösen Gemeinde gesehen und gehört und in ihm, statt eines sprühenden Mannes der Tat, einen sanften jungen Prediger erkannt habe. Wille war mit einem Male für die weiteste Öffentlichkeit entdeckt! Aber die ganze Aufregung ging vorüber, wie ein Traum. Bebel erschien in Berlin. Durch den Fall des Ausnahmegesetzes plötzlich von Acht und Bann befreit — durfte er zum erstenmal wieder in der Reichshauptstadt zu den Massen der Seinen öffentlich reden. Zu ungezählten Tausenden strömten die Arbeiter herbei, und im Triumph hielt der alte, jugendkräftige Parteigeneral seinen Einzug in den Riesensaal, wo Wille seiner wartete, umringt von seinem Stabe, in dem sich namentlichen die jungen Reichstagsabgeordneten Wildberger und Werner befanden. Der Kampf entbrannte, aber es war von vorherein ein ungleicher Kampf. Bebel brachte Waffen mit, die ihm die Vergangenheit geschmiedet hatte: sein altes Ansehen, sein langes Märtyrerleben für seine Überzeugung und nicht zum Geringsten sein Bewußtsein, daß er selbst aus der Klasse derer hervorgegangen, für

die er eintrat; und er brachte Waffen mit, die er noch in der Gegenwart täglich neu zu schärfen wußte: vor allem seine stürmische Rednergabe. Gegen ihn konnte der junge Gelehrte, dessen Leib keine Narben aufwies, mit seinem sanften Pastorenorgan so wenig ausrichten, wie seine Genossen. In einer einzigen Schlacht war der kaum ausgebrochene Krieg entschieden, und das Siegel wurde ihm bald danach aufgedrückt auf dem Parteitage zu Erfurt (1891), wo die „Jungen" zahlreich überstimmt wurden und Werner und Wildberger aus der Parteileitung austreten mußten. Darum schieden sie nun freilich nicht aus dem Leben, und auch Wille wirkte noch im kleinen fort, nachdem er hatte erfahren müssen, daß er eine Agitatornatur im großen nicht war. Aber ein Teil seiner Jugendgenossen hielt zu ihm. Auch eine „Neue freie Volksbühne" gründete er. Und in manchen jungen Köpfen, denen die „dogmatische" Sozialdemokratie verleidet worden war, tauchte jetzt ein neues „Ideal" auf: das der „Anarchie".

Natürlich sympathisierte dabei in dieser modernsten Schriftstellergruppe wohl niemand mit den feigen Meuchelmördern, die durch ihre verabscheuungswürdigen Greueltaten der Anarchistenpartei bis auf den heutigen Tag den nur allzubegründeten Ruf einer Verbrecherbande eingetragen haben. Aber viele unter den Jüngsten hatten sich damals daran gewöhnt, jede Partei nur nach ihren philosophischen Grundlagen zu beurteilen. Und mittlerweile waren ja wieder neue Philosophen volkstümlich geworden.

Zweites Kapitel.

Die Lyrik wird politisch und philosophisch.

Grade in demselben Jahre 1889, in dem der Geist Friedrich Nietzsches in Wahnsinn zusammenbrach, fingen seine Gedanken an volkstümlich zu werden. Jetzt begannen die Zeitschriften nähere Auskunft über die Absichten des lebendig Toten zu geben, und jene Flut von Schriften für und wider ihn brauste herauf. Die junge Welt, die bis dahin unter dem Zeichen des sozialen Mitempfindens gestanden hatte, begann jetzt die neuen Schlagworte des neuen Mannes zu erlernen. Man fing an von dem „Recht der Starken" gegenüber den Schwachen zu schwärmen, den „Willen zur Macht" als die Richtschnur des Lebens zu nehmen, und Rücksichtslosigkeit und Egoismus als die Wege zum Ideal des „Übermenschentums" anzusehen. Hatte die junge Literatur bis dahin den Menschen nur als ein Mitglied der großen Masse ansehen wollen, so wollte sie ihn nun möglichst ganz auf sich allein gestellt sehen im Gegensatz zum „Herdentrieb". Den Sozialismus begann der Individualismus abzulösen. — Er begann. — Eine Zeitlang aber liefen beide Strömungen noch durch- und nebeneinander.

Und so fanden denn einige, von Nietzsche ausgehend, rückwärts den Weg zu Max Stirner. Eigentlich hatte er Kaspar Schmidt geheißen (geb. zu Bayreuth am 25. Okt. 1806), der grübelnde Sonderling, der am 26. Juni 1856 blutarm

und wenig bekannt in Berlin gestorben war. Aber nun erwachte sein fast vergessenes Hauptwerk wieder: „Der Einzige und sein Eigentum". — Es war im Jahre 1845 in Leipzig erschienen und erst 1882, also nach siebenunddreißig Jahren, hatte es seine zweite Auflage erlebt. Jetzt wurde die Nachfrage danach groß; es war in der billigen „Reclamschen Universal-Bibliothek" für wenige Groschen zu kaufen, und nun las die von Nietzsche vorbereitete Jugend hieraus, wie Staat, Religion und Sitte eine ungerechte Vergewaltigung seien an dem einzig Berechtigten, an dem Egoismus. Für die nervöse Überhast, mit der in jener Zeit auf ihrer Suche nach einem neuen Kunstideal die jungen Poeten von einem Gegensatz zum anderen sprangen, dafür sei als ein Beispiel die damalige Entwicklung von Mackay angeführt. Er, der noch unlängst für sein Gedicht „Arma parata fero" ein Verbot auf Grund des Sozialistengesetzes eingeheimst hatte, schrieb jetzt auf seine neueste Gedichtsammlung „Das starke Jahr" (Zürich 1890) als Motto den Satz von Max Stirner: „Man glaubt nicht mehr sein zu können, als Mensch. Vielmehr kann man nicht weniger sein!" Und gewidmet war das Buch „dem gehaßten Gefährten des starken Jahres".

Den eigentlichen Kern der Gedichte bildete diesmal die Umwandlung, die in Mackays Weltanschauung vor sich gegangen war; aber seine dichterische Begabung hatte sich nicht geklärt. Man hat bei seinen philosophischen Gedichten immer noch das Gefühl, als empfinde er alles Mögliche dabei, was er durchaus nicht zum Ausdruck bringen kann. Die dichterische Form des Verses scheint ihn zu stören und liegt oft wie eine schwere Masse drückend auf dem weichen und unklaren Empfindungsgehalt. Man hat den Eindruck, als ringe er mit allem: mit seinen Gedanken, mit seinen inneren Erlebnissen, mit der Sprache — und als komme er auch da nicht zum wirklichen Sieg, wo er diesen Sieg selbst verkündet. Diesen Eindruck macht auf mich auch die Liederreihe, in denen er seine neueste Entwicklung zu schildern versucht. Am klarsten gelingt ihm verhältnismäßig die Darlegung seiner Gefühle in:

Letzte Erkenntnis.

Einst wähnte ich sie zu verachten —
ich verachte sie nicht mehr.
Ich kann nur noch betrachten:
Ich schaue um mich her.

Ich betrachte das Sein wie ein Leben,
von dem kein Teil ich bin —
ich bin mein — ich kann mich geben
nicht mehr den andern hin.

Denn ich bin wiedergekommen
zu mir — was brauche ich mehr?
Mein ward wieder, was mir genommen;
was geflohn, kam wieder her.

Und gab mir wieder die Hände —
ich bin unendlich reich!
Von hier bis zum Erdenende
ist mir kein anderer gleich.

Das flößt den Mut, den neuen
der klaren Seele ein:
Es will sich wieder freuen,
wieder stark die einsame sein!...

Sie rasen, die lärmenden Toren,
und rennen die Grenzen an —
ich verschließe meine Ohren,
was geht mich ihr Schreien an?

Sie trennen Gerechte und Sünder
und halten wechselnd Gericht,
doch sie sind ewige Kinder,
und sie verstehen sich nicht.

Ich aber verstehe alle
und nenne keinen schlecht:
Ob er siege oder falle,
er ist in seinem Recht.

Ob er falle oder siege,
es kann nicht anders sein.
Ich steige, und ich erliege —
gewiß! — Doch ich bin mein!...

Auch weiterhin begeisterte sich Mackay für diese seine neueste Weltanschauung. Er sammelte Material für eine Biographie Max Stirners und schrieb einen Roman: Die Anarchisten.

Mackay lebte jetzt in der Schweiz in nahen Beziehungen zu Henckell, der sich immer mehr zum Poeten des Sozialismus ausgebildet hatte und seinen zahlreichen Lyrikbänden eine Sammlung von Kampfliedern unter dem Titel „Trutznachtigall“ anreihte. Immer politischer wurde die Lyrik. In Zürich lebte damals auch Maurice Reinhold von Stern (geb. zu Reval am 3. April 1859), der Sohn des esthländischen Dichters Karl Walfried von Stern. Wegen einer Insubordination hatte er, der Zögling des Dorpater deutschen Gymnasiums, seine ursprüngliche militärische Laufbahn aufgeben müssen, und dann hatte ihn der Wandertrieb nach Amerika geführt. Dort hatte er sich tief in die sozialistische Bewegung hineingestürzt und selbst die „New Yerseyer Arbeiter-Ztg.“ gegründet. Krank war er 1885 nach Europa zurückgekehrt und hatte in Paris und London, in Basel und endlich in Zürich seinen Wohnsitz genommen. Dort hatte der 26 jährige junge Mann sich noch auf der Universität immatrikulieren lassen und sein Studium bis 1888 fortgesetzt. Dann war er eine Zeit lang Redakteur des „Züricher Volksblatts“ geworden. Mit „Proletarierliedern“ hatte er sich eingeführt (1885), denen „Die Stimmen im Sturm“ (1888) und die „Neuen Lieder“ (1889) gefolgt waren. Seine politischen Ideale entsprachen ungefähr dem Programm, das Hauptmanns Loth im ersten Akt des „Sonnenaufgangs“-Dramas entwirft: Kampf gegen das Kapital und gegen den Alkohol — ein Lebensprogramm der Enthaltsamkeit und des Sozialismus.

So erwachte mitten im Naturalismus ein gesteigertes Interesse für die Lyrik. Da aber die junge Generation damals von der fixen Idee beherrscht wurde, daß jede Dichtungsart in dieser Zeit ganz neu werden müsse, so leitete z. B. Julius Hart seine neue Gedichtsammlung „Homo sum“ (1890) mit einer langen Abhandlung über die „Lyrik der Zukunft“ ein, die in den Worten gipfelte:

„... Das Wesen ihrer Objektivität steht im Gegensatz zu dem Subjektivismus der hinter uns liegenden Poesie. Die Lyrik wird deshalb auch aus der fremden Seele heraus denken, fühlen und reden lernen und nicht immer das Ich zu Worte kommen lassen. Sie wird das Landschaftliche in ganz anderer Deutlichkeit uns malen, das Einzelbild statt eines typischen hinstellen, die Empfindungen schärfer begründen, ihre Ursachen darlegen und die Gefühle selber feiner zerlegen. In dieser Kunst hat Goethe zum Teil Großes geleistet, als ein dichterisches Genie, das über die Kunst seiner Zeit hinauswächst, aber wenig offenbart sich die Kraft in der übrigen deutschen Poesie, die wesentlich nur stimmungsvoll das reine Empfinden wiedergibt. Vorwiegend ist aber auch die Goethesche Sprache Gefühlssprache und ihr Wesen musikalischer Natur; demgegenüber wird die Lyrik des Realismus reichere Elemente der Phantasieanschauung verarbeiten und einen mehr malerischen und plastischen Charakter annehmen, das Bildliche, das bei Goethe zurücktritt, mächtiger in den Vordergrund stellen. Innere Formwandlungen vollziehen sich, die dem Kenner nicht verborgen bleiben können.“ —

In diesen Sätzen gipfelte Julius Harts neue Theorie. Irriger hat wohl nie ein Prophet seine eigene Zeit aufgefaßt. Im Gegensatz zu jener prophezeiten Objektivität bereitete sich in der Lyrik gerade damals ein bisher unerhörter Subjektivismus vor, der binnen kurzem den ganzen Naturalismus in der Literatur über den Haufen werfen sollte. Aber — so wenig jemand an Julius Harts Gedichten irgend etwas grundsätzlich Neues füglich finden konnte, so gern muß man ihnen das höherr Lob zugestehen, daß sie in der gewohnten Art recht gut waren. Eine Probe!

Am Grabe einer Schauspielerin.

Und es stöhnt der Wind, und der Regen fliegt und fegt an den Kreuzen und Steinen,
und aus der Erde, durchs nasse Gras, durch die Nesseln zittert ein Weinen.

Und durch die Nesseln, durchs nasse Gras, durch die Erde seh' ich es schimmern,
ein Leichenhemd, einen Rosenstrauß, eines Ringes goldiges Flimmern.

An den Busen gedrückt eine schmale Hand, zwei Augen im Schlafe geschlossen
und die Schultern, so zart wie der Blüten Schnee, von blonden Locken umflossen ...

O du Tag, o du leuchtende Sommernacht, da ich goldene Stunde verträumte,
und, küssend deinen blutroten Mund, meine Jugendjahre versäumte. —

Nur noch einmal hör' ich so fern, so weit, wo der Himmel voll Wolken und Regen,
ein wonnig Lachen dort hoch im Gewölk, so trotzig und lustig verwegen.

In der bleichen Luft, in dem fahlen Licht hintreiben wirbelnde Blätter,
und die weißen Rosen wehen zerfetzt im trüben Regenwetter ...

Im Gegensatz zur Theorie von Julius Hart ging die neue Lyrik darauf aus, die neuen Zustände wieder in neue Stimmungen aufzulösen. Eine gewisse „Fauststimmung" — ein damals bei den jüngsten Lyrikern beliebtes Wort — wurde dadurch erzeugt, daß der Gegensatz zwischen der neuen Welt und dem alten Empfinden in dem Gefühlsleben sich nicht ausgleichen lassen wollte.

... Doch dann bin ich längst in das Grab gebettet!
die neue Zeit weht über meine Gruft,
wenn sie der Menschheit Ideale rettet
und nach dem ew'gen Frieden bangend ruft;
dann wird vielleicht auf meinem Grabe blühen
ein Kranz von Rosen purpurn, dunkelrot,
denn niemals kann in dunkler Nacht verglühen,
was in mir rang nach lichtem Morgenrot. —

Diese Verse rühren von August von Sommerfeld her (geb. zu Potsdam am 8. Sept. 1868, gest. 1899), der solchen Stimmungen in einer Anzahl von Schriften Ausdruck verliehen, so „Die entgötterte Welt" (1890), „Das neue Heil" (1891).

Die oben angeführten Verse setzte ein gleichfalls philosophisch beanlagter junger Dichter auf den Titel seiner Liedersammlung „Funken" (1890). Es war nicht sein Erstlingswerk. Ludwig Jacobowski (geb. zu Strelno am 21. Jan. 1868) hatte vielmehr schon in einer Reihe poetischer und ästhetischer Schriften jenes Ringen des Gefühls mit der neuen Welt zum Ausdruck gebracht. Gleich im ersten Liede dieser neuen Sammlung vergleicht er die moderne Eisenbahn mit dem uralten Ringen nach dem Ideal:

Im Coupé.

Gespenstisch atmen durchs fahle Grau
die Wälder lautloses Schweigen;
nur hin und wieder sich Flocken Blau
am trostlosen Himmel zeigen.

Auf dämm'rigen Fluren verschlafen haust
die Nacht und träumt vom Erwachen;
die Maschine saust und das Rad erbraust
durch Felder und sumpfige Lachen.

So Menschenherz du entgegenbraust
voll Unrast dem Ideale,
bis niederschleudernd des Schicksals Faust
dich kreuzigt am Marterpfahle.

Dann schaust du sterbend, wie weltenweit
du fern von dem leuchtenden Ziele,
und atmest müde im Todesleid
der Ewigkeit Morgenkühle. —

Nahe Freundschaft verband damals Jacobowski und Richard Zoozmann geb. zu Berlin am 13. März 1863). Dieser sprudelte schon seit vielen Jahren unaufhörlich lyrische Gedichte in die Welt hinaus. Mit neunzehn Jahren schon hatte er einen „Minneborn" herausgegeben. Zwei Jahre später folgten „Lieder, Romanzen und Balladen". Wieder nach zwei Jahren gab es „Neue Dichtungen". Dann folgten aus „Herz und Welt" (1888) und „In Klios und Eratos Banden" (1889) und „Episoden" (1891). Zoozmann schwelgt in Lyrik. Alles wird ihm zum Vers und jedem Metrum ist er gerecht. Aber dafür dichtet er auch wahllos und kommt selten zur Vertiefung und zum Ausreifen. Da sieht er „vier Zylinderhüte fahren" in Berlin in einer Droschke und gleich ist das Gedicht fertig. Der eine Zylinderhut deckt das Haupt eines Geldmanns.

Mit der Miene eines Triumphators
neben ihm sitzt Herr von Soundso,
dem Besuche des Totalisators
dankt er's Geld — sonst ist er dumm wie Stroh.

Geradeüber diesen beiden Edeln
sitzt der Dritte, arm und unbekannt;
doch ein Bückerich, gewandt im Wedeln,
lebt er von der andern milder Hand.

Und der vierte im Zylinderhute
ist der Kutscher im betreßten Rock,
höher als die andern thront der Gute
oben hoch auf seinem Kutscherbock.

Dieser ist's, den ich am höchsten achte!
ehrlich doch verdient mit Fleiß und Schweiß
er sein Geld sich! — Wie man's auch betrachte,
das da hinter ihm ist nur Geschmeiß.

Vier Zylinderhüte sah ich fahren — —

Zoozmann und Jacobowski begründeten damals eine neue Zeitschrift unter dem Titel „Der Zeitgenosse, Berliner Monatshefte für Leben, Kritik und Dichtung der Gegenwart". Diese Zeitschrift sollte mitten in dem Streit der Parteien eine Oase bilden und anstelle des gegenseitigen Bekämpfens der Richtungen das einheitliche Streben nach echter Kunst stellen. Doch solche Friedensklänge waren noch verfrüht in jener Zeit hochgehender ästhetischer und politischer Gegensätze.



Ludwig Jacobowski

Aber der sozialistische und anarchistische Zug war es nicht, der die neuesten Dichter in Konflikt mit dem Strafrichter brachte. Vielmehr veranlaßten dies immer wieder die Verstöße gegen die Sittlichkeit. Der erste große Aufsehen erregende Prozeß dieser Art fand am 27. Juni 1890 in Leipzig statt, wo Alberti und Walloth, sowie ihr Verleger Friedrich sich wegen „Verbreitung unzüchtiger Schriften" zu verantworten hatten. Eigentlich war auch Hermann Conradi vor den Strafrichter geladen worden, aber der Tod hatte ihn vorher abgerufen. Er war am 8. März 1890 an einer Lungenkrankheit gestorben. Damit hatte die junge Generation den ersten Toten in den Reihen ihrer Kämpfer zu verzeichnen, und man versuchte nun sein Bild derartig zu verklären, wie einst der junge Hardenberg von den Romantikern verherrlicht worden war. Wenn nur der Unterschied nicht so groß gewesen wäre zwischen dem genialen Novalis mit seiner gedankenschwangeren, verheißungsvollen, formgewaltig dahinflutenden Mystik und dem unfertigen, überhasteten Conradi mit seinem mutlosen Versinken in alltäglicher Sinnlichkeit! Die in diesem Jahre gegründete Zeitschrift „Moderne Dichtung" (Brünn 1890) widmete ihm eine Gedächtnisnummer. Seinen Tod hatte diese Zeitschrift in der Nummer zuvor angezeigt mit den hochtönenden Worten:

„Einer unserer tattüchtigsten Mitstreiter, einer der genialsten und eigenartigsten Dichter und Denker unserer Zeit, Hermann Conradi, ist am 8. d. M. in der Abenddämmerung nach kurzem, schwerem Leiden verschieden. Noch vor kaum vierzehn Tagen hatte er uns mehrere größere Beiträge für das vorliegende Heft mit Bestimmtheit zugesichert, und wir hatten ihm auf eine bezügliche Anfrage hin den heutigen Tag als letzten Termin für die Entsendung der-

selben festgesetzt. Statt der erwarteten Manuskripte ward uns soeben die furchtbare Kunde von seinem jähen Ende! Noch stehen wir allzu unmittelbar unter dem niederschmetternden Eindruck dieser Nachricht, noch läßt uns der Schmerz, der unser Herz durchkrampft, die Größe des Verlustes, den wir erleiden, nicht voll und ganz ermessen. In tiefstem, in Worte nicht faßlichem Weh rufen wir dem unglücklichen Kameraden unseren letzten Scheidegruß zu, — wir werden ihm allezeit und immerdar ein treues, liebevolles Andenken bewahren!" —

Hans von Basedow — ein fruchtbarer, aber wenig erfolgreicher junger Dramatiker — (geb. zu Dessau am 30. Juli 1864) schrieb in derselben Zeitschrift:

„Hermann Conradi war ein Dichter, der in die Tiefe der Menschenseele hinabtauchte, der die verborgensten Gefühle ans Licht förderte. Er sah da noch, wo andere nicht mehr sahen, fühlte die leisesten Schwingungen, die für die Nerven anderer völlig unempfindlich, — ja er war sozusagen ein einziger, schwingender Nerv. Seine Empfindungsschwelle lag tiefer, als die anderer."

Die folgende Nummer sollte nun einen ausführlichen Artikel aus der Feder von E. Korn bringen, aber dieser entschuldigte sich, daß er die große Aufgabe so schnell nicht bewältigen könne:

„Nicht irgend ein Künstler, irgend ein Literat ist da gestorben — hier starb vielmehr der Künstlerprophet, der philosophische Pädagog der zukünftigen Generation. Hätte Conradi nur noch ein paar Jahre leben und jene Werke, deren Plan bereits vollständig konzipiert in seinem Gehirn bereit lag und zu welchen seine vorhandenen Schriften die bloße Ouverture bildeten, schaffen dürfen — er hätte sich als Repräsentant einer gewaltigen neuen Kultur manifestiert, einer Kultur, die sich in unseren Tagen abseits vom Wege aufgebaut hat und von der die guten Leute um uns herum keine Ahnung haben. Halten Sie dies nicht für das subjektiv gefärbte, übertreibende Urteil eines trauernden Freundes. Ich werde Gelegenheit haben, Wort für Wort diese Apotheose durch Dokumente zu belegen und beweisen." —

Leider hat er das nicht getan, und so wird es bis heute niemand glauben. Auch zwei Bildnisse Conradis brachte die Nummer, eins, das den Lebenden, und eins, das den Toten auf dem Sterbebette darstellte. Und dazu gehörten zwei Trauergedichte, ein längeres von Martin Weiß aus Würzburg und ein kürzeres von Karl Henckell. Aber besser als all dieser unwahre Schwulst, mit dem die vermeintlichen Wahrheitspropheten das Grab ihres ersten Toten entweihten, war ein Grablied, mit dem Conradi selbst einst sein eigenes Dichten besungen hatte:

Kaum bebt's jäh aus in schriller Dissonanz . . .
die Blätter sind verdorrt, versprüht ihr Glanz, —
es streicht der Abendwind durch die Zypressen . . .
nur Wen'ge weinen . . . sie verstummen bald.
Was ich geträumt, — sie geben ihm Gestalt —
ich aber werde bald vergessen . . . .

(Lieder eines Sünders.)

Sein letztes Gedicht kam in Berlin zum öffentlichen Vortrage am ersten Abend — wiederum eines neuen „freien" Vereins. Schon die „Freie Volksbühne" hatte begonnen, außer Aufführungen auf der Bühne auch belehrende literarische Vorträge und Rezitationsabende für große Arbeiterversammlungen zu veranstalten. Warum sollte dies bloß vor Arbeitern möglich sein? — Und so begründete sich denn eine „Freie literarische Gesellschaft". Sie verfolgte den Zweck, eine Ergänzung des Vereins „Freie Bühne" zu bilden und moderne Lyrik und

Novellistik zu Gehör zu bringen. Dienen sollten dazu öffentliche Vorleseabende, Anlegung einer Bibliothek und zwanglose Veröffentlichung von dichterischen und ästhetischen Werken. Der erste Vorleseabend fand am Freitag den 14. Nov. 1890 in einem Saal des Hotel Imperial in Berlin statt und hatte großen Erfolg. Fräulein Nuscha Butze und die Schauspieler Emanuel Reicher und Arthur Kraußneck trugen Dichtungen von Conradi, Holz, Fontane, Sudermann, Liliencron, Julius Hart und von mir vor, und eine feine Novelle aus „Wand an Wand" von Eduard Engel. Eingeleitet wurde der Abend durch einen kurzen Vortrag von Ernst von Wolzogen. Zum Vorsitzenden des Vereins war Heinrich Hart, zum Ehrenvorsitzenden Fontane gewählt worden. Der starke Erfolg des ersten Abends erregte große Aufmerksamkeit, so daß die Vereinigung jahrelang fortbestehen konnte. — So hatte Berlin denn eine „Freie Bühne", eine „Freie Volksbühne" und eine „Freie literarische Gesellschaft" und obendrein noch eine „Deutsche Bühne" — alles im gesegneten Jahre 1890! Das war fast zu viel selbst für eine Weltstadt! Kein Wunder daher, daß auch die anderen größeren Städte des Deutschen Reiches von der Bewegung ergriffen wurden und solche Vereinigungen innerhalb ihrer Mauern entstehen ließen.

Drittes Kapitel.

Die Modernen Münchens vereinigen sich zu einer „Gesellschaft für modernes Leben".

In München war neben der „Gesellschaft" mit ihren immer schärfer werdenden rücksichtslosen Angriffen auch eine andere Zeitschrift ins Leben getreten, die unter dem Titel „Münchener Kunst" sich in den Dienst der literarischen Revolution stellte. Als eine „Illustrierte Wochenrundschau über das gesamte Kunstleben Münchens" deutete sie doch gleichzeitig schon auf dem rosagefärbten Umschlag der ersten Nummer (1. Nov. 1889) ihr Programm an mit den Worten:

„Die Münchener Kunst" stellt sich rückhaltlos in den Dienst jener Richtung, welche von der bloßen Schönheitsanschauung und Anbetung vergangener Tage bewußt und entschieden sich abwendet und, geleitet von einem kraftvoll sich äußernden Wirklichkeitssinn, ihr Ziel in dem intimsten Einklang der Kunst mit dem reich- und tiefbewegten Leben, insbesondere der Gegenwart, sucht. Dieses rückhaltlose Eintreten für die realistische Kunstanschauung soll uns jedoch nicht abhalten, bedeutsamen Leistungen der älteren Kunstanschauung mit pietätvoller Würdigung gegenüberzutreten."

Mit dem Herausgeber dieses neuen Kampfblattes, Julius Schaumberger (geb. zu München am 29. August 1858), trat wieder ein neuer Mann vor die größere Öffentlichkeit. Aber auch Michael Georg Conrads Geist schwebte darüber. Gleich für die erste Nummer hatte er seine „Begegnung mit dem französischen Dramatiker Emil Augier" geschildert. Und in einem Aufsatz über Conrads bisher erschienene Romane brachte diese selbe Anfangsnummer über ihn die begeisterten Worte: „Michael Georg ist er vorbenannt, als ob man's schon dem

Täufling angesehen hätte, was für ein geistiger Drachentöter und Kraftmensch dereinst aus ihm werden würde, und der ‚Ungespundete‘ möchte ich ihn nachbenennen. ‚Der Ungespundete‘ — das heißt nicht, ein frischer, fröhlicher, tapferer Geist schlechthin, sondern diese Eigenschaften verkörpert in einem süddeutschen Manne.“ Aber der eigentliche Stamm der Mitarbeiter des Herrn Schaumberger bestand aus jungen, noch unbekannten Männern. Da war der eben aus Berlin herübergekommene Otto Julius Bierbaum aus Schlesien (geboren am 28. Juni 1865). Seine Studien, die sich bisher in Leipzig, München und Berlin auf Philosophie, Rechtswissenschaft und Chinesisch erstreckt hatten, brach er nun völlig ab, und dafür ging's mit vollen Segeln in die Literatur hinein. Vor allen Dingen die Kritik der bildenden Künste wählte er zu seinem Gebiet. Neben ihm stand der dreiundzwanzigjährige Hanns Freiherr von Gumppenberg (geb. zu Landshut am 4. Dezbr. 1866). Als Sohn eines hohen bayrischen Postbeamten und als Sprößling einer alten Adelsfamilie hatte er eine vornehme Erziehung erhalten. Früh war er in das Königlich bayrische Pagenkorps eingetreten, und nach Beendigung seiner Gymnasialzeit hatte er in München literarische Studien getrieben und namentlich zum engeren Schülerkreis des Goetheforschers Professors Bernays gehört. Aber als eigentliche Lebenslaufbahn schwebte ihm von jeher die des Dramatikers vor, und wirklich hatte er auch schon im zweiundzwanzigsten Lebensjahr das Glück, sein Erstlingswerk auf der Münchener Hofbühne dargestellt zu sehen. Es war das eine nordische Tragödie, „Thorwald“ genannt. Aber die skizzenhafte und wenig bühnengerechte Durchführung des düsteren Stoffes hatte ein größeres Publikum nicht anzuziehen vermocht. Immerhin galt er für einen der Hoffnungsreichsten aus der jungen Geisteswelt Münchens, und mit jugend-


Georg Schaumberg


Julius Schaumberger

lichem Kraftbewußtsein stürzte er sich in die neue Bewegung hinein, ohne zu bedenken, daß er eigentlich nicht allzuviel Berührungspunkte mit ihr hatte. Jedoch herrschte in München damals noch nicht die Berliner Einseitigkeit. M. G. Conrad war eine vielseitigere und unendlich reichere Natur als der philologische Diktator von Berlin, und gern ließ er unter dem schützend vorgestreckten Schilde seines Reckenarms jeden kämpfen, der sich eines inneren Dranges bewußt war. Und so durfte Gumppenberg auch in der naturalistisch geplanten Zeitschrift um das verlorene Ideal klagen:

„Unruhvolle, harte Zeit,
Zeit der kühnsten Geistessiege —
schon dem Kinde in der Wiege
hältst dein Schicksal du bereit!
Was im Sturme wir errangen,
ist im Sturm uns auch entgangen:
Nimm sie wieder deine Qual —
gib dafür ein Ideal!

Menschen in der Arbeit Last,
in des Schmerzes Geierkralle,
Jung und Alte — alle, alle
brauchen einen hohen Gast,
der an ihrer Schwelle trete,
der in brünstigem Gebete
löse ihre schwerste Pein:
Aber wir — wir sind allein!

Siegreich war dein Himmelsflug,
heil'ge Kunst! Ich seh' dich thronen
auf dem Schutt der Religionen,
selber Göttin dir genug!
Hohen Geistern schaffst du Heil —
wer da reich ist, nimmt sein Teil:
Doch die Blinden und die Armen,
können sie an dir erwarmen?

Du, die nie ein Mensch geschaut,
die kein Name jemals nannte:
Liebe, deren Abgesandte
sangen einst den süßen Laut
von Erlösung und von Frieden —
bist du ewig nun geschieden?
Bringst du uns vom Himmel her
keine frohe Botschaft mehr?

Liebe, die im Morgentau
heimlich uns ins Auge lächelt,
die in Abendlüften fächelt,
auf der Berge stolzem Bau
sehnend oft das Herz beschlich —
Liebe, offenbare dich
deinem Volk dies letzte Mal!
Gib auch uns ein Ideal! —

Schon an diesem Sehnsuchtsgedicht konnte man erkennen, wie hoch sich der ideal gesinnte Gumppenberg innerlich über manchen Genossen erhob, denn Schwung und Seelenadel verliehen ihm die Künstlerweihe auch in dieser unklaren Periode.

Auch der alte Herr Heinrich von Reder — noch immer ein treuer Kumpan der Jugend — steuerte von seinem eigenartigen „Skizzenbuch“ bei. Wenn man erfährt, daß diese seine kleinen Gedichte alle in demselben Versmaß geschrieben und alle gleich lang sind, so sollte man nicht glauben, daß so urwüchsige kleine drollige Schnurren darunter sind, wie die folgende:

„Der Mond steht in der blauen Luft
mit vollen gelben Backen
und malt aus langer Weil' mit Gold
der dunklen Wolken Zacken.

Er schaut herab zum Erdenkloß
mit bleicher Schadenfreude
und kratzt sich an dem Ringgebirg',
sieht drunten er die Leute.

Er lächelt, weil er ausgebrannt
muß kein Geschlecht mehr tragen,
das immer nur das Eine sinnt,
einander totzuschlagen.“

Georg Schaumberg (geb. zu Ansbach am 30. Okt. 1855), der bisher nur den Schwank und das leichte Lustspiel gepflegt hatte — man darf ihn nicht mit Schaumberger verwechseln —, gab sich in dieser ersten Nummer außerordentlich pessimistisch, wenn er also die Sünde sprechen ließ:

„Ob ihr in brünstigem Gebet
zum Christengott euch wendet,
ob ihr zu Allah gläubig fleht,
daß er Erlösung spendet —

Ob büßend ihr den Körper quält,
der Sinne Lust zu dämpfen,
euch mit den frömmsten Waffen stählt,
mich siegreich zu bekämpfen:

Ob ihr nach dem Messias schreit
um meine Macht zu brechen,
und Tempel auch an Tempel reiht,
die Menschheit loszusprechen —

Vergebens ist's, die Welt ist mein,
wer will sie mir entringen?
Kein Gott vermag's, kein Heil'genschein,
nie wird es euch gelingen.

Denn nimmer reißt die Mutter ihr
hinweg von ihrem Kinde:
Aus mir entsprang sie und in mir
wird sie vergehn: der Sünde." —

Endlich erschien auch in der ersten Nummer schon als ein Genosse dieses neuen Bundes **Julius Brand** (eigentlich Hillebrand). Er erschien zunächst mit einem kleinen Aufsatz über den von ihm sehr verehrten Münchener Schauspieler **Carl Näußer**, aber er trug sich damals mit großen dramatischen Entwürfen. Brand gehörte so recht seinem ganzen Typus nach in das neueste Stadium der literarischen Revolution hinein. Bald suchte er das brutale Sinnenthema zu schwärmerischem Rausche zu steigern, bald faßte er es plump und täppisch mit nüchterner Reizlosigkeit. Doch immer suchte er es wenigstens dadurch zur Größe zu erheben, daß er es an geschichtlich bedeutende Menschen anknüpfte. So wurde sein erster dramatischer Held **Nero** (München 1890). Da Brand sich als Stürmer und Dränger fühlte, so blickte er natürlich mit stolzer Verachtung auf alles das herab, was man sonst dramatische Technik zu nennen pflegt. Aber auch das Zwangsgewand, das die Berliner sich von Arno Holz hatten umschnüren lassen, galt ihm nichts. Und so taumeln denn die Szenen seines „Nero" wild durcheinander, beständig den Ort wechselnd und — als leicht hingeworfene Federskizzen — das Bild des kaiserlichen Wüstlings schildernd. In dem „phantastisch halbdunklen Raum" einer giftmischenden Kupplerin beginnend, steigt die dialogisierte Erzählung durch den Senatsaal in den Kaiserpalast in flüchtigen Zwiegesprächen und langen Monologen, und die absichtlich alltägliche Prosa steigert sich in den Selbstgesprächen des Nero mitunter ganz unvermittelt zu freien Rhythmen und Dithyramben. Daß das Bild des edlen Philosophen Seneka sich in das eines diplomatischen Menschenverächters verwandelt, soll wohl naturalistischen Forderungen entsprechen. Aber wirklich tiefer gehende packende Seelenmalerei findet sich nirgends, obwohl dazu Gelegenheit genug vorhanden wäre, wenn wir sehen, wie die Mutter einen Mord begeht, um den Sohn auf den Thron zu heben; und wie der Sohn dann die Gattin verstößt, den Bruder vergiftet, die Mutter ermorden läßt, Rom in Brand steckt und gegen die Christen wütet, um den Verdacht der Brandstiftung


Otto Julius Bierbaum

auf diese abzuwälzen. Beim Anblick einer schönen Christin, die er einem Stier hat auf die Hörner binden lassen, packt ihn plötzlich die Reue, und als ein Schwächling tötet er sich bei der Thronbesteigung des Galba.

Es steckt eine gewisse kräftige Begabung in diesem Drama, wie auch in der folgenden Tragödie Brands „Kaiser Otto III." (München 1891). Hier wird die ganze gleich flüchtig dialogisierte Regierungsgeschichte des Ottonen von seinem Regierungsantritt an mit seinen Ungarnschlachten, Römerzügen und seinem Eindringen in die Gruft Karls des Großen zusammengehalten durch ein dichterisch ausgestaltetes Motiv. Otto III. läßt in Rom den Creszentius hinrichten und zwingt dessen überlebende Gattin, seine Frau zu werden. Sie lernt ihn lieben, aber da er sie treulos verläßt, tötet sie sich zum Schluß an seiner Leiche. Aber weder das Erwachen dieser unnatürlichen Liebe, noch ihr gewaltsames Ende sind überzeugend entwickelt. Dennoch läßt hier mancher hübsch charakterisierende Zug namentlich in der Gestalt des jungen Kaisers es bedauerlich erscheinen, daß Brand des Glaubens war, leichtfertiges Hinwerfen unausgegorener Szenen sei das Kennzeichen eines genialen Dramatikers.

Zuletzt hat er noch — immer tiefer in der Sinnlichkeit untersinkend — eine Dichtung „Venus Astaroth" (Leipzig 1891) herausgegeben. Die griechische Göttin der Schönheit ist hier im Titel absichtlich zusammengestellt mit der semitischen Göttin Astarte, an deren Altar reine Jungfrauen ihre Keuschheit opfern mußten zum Ruhme der Göttin der Fruchtbarkeit und der Zeugungskraft. Eine Art von Zyklus vereinigt hier vier Verserzählungen von ideelloser Liebe.

Eine moderne Künstlergeschichte beginnt. Dann folgt eine Umdichtung der Tannhäusersage. Der aus dem Venusberg entkommene Minnesänger erfleht vergebens vom Papst in Rom Verzeihung, und wie ihm dann die Bildsäule der Venus kalt und stumm bleibt, da folgt er den Lockungen eines glutäugigen Mädchens, das im Rausche des Genusses sich ihm als Astaroth zu erkennen gibt. Unter dem Titel „Der Sonnenpriester" folgt dann eine Verherrlichung des Kaisers Heliogabal, der sich zum Baaldienst bekannt hat. Er verlockt eine reine Priesterin der Vesta, der Keuschheitsgöttin, und läßt den Marzianus sterben, um dessen Weib sein nennen zu können — bis er selbst durch den Verrat seines Freundes stirbt. — Auch Brand starb bald nach dieser Dichtung.

Nach einem idealen Helden dagegen verlangte Hanns von Gumppenberg und versuchte sich an dem gewaltigen Stoff eines Dramas „Der Messias". Den echten Dramatiker verrät hier gleich die Auffassung des Judas. Er erscheint als stolzer, prunkender Prophet, der selbst seine Jünger um sich geschart hat und am Jordan dem sanften Jesus und seiner bescheidenen Schar die Taufe streitig machen will. Aber er ist bedeutend und groß genug veranlagt, um die reine Erhabenheit Jesu allmählich bewundern zu lernen und sich vor ihr zu beugen. Ja, Judas wird erst in dem Augenblicke zum Verräter an seinem Ideal, wo Gumppenberg es selber von seiner Höhe herabzieht. Um den Messias nur menschlich darzustellen und ihm als tragischem Helden auch eine tragische Schuld zu geben, stellt Gumppenberg nämlich die Geschichte von der Auferweckung des Töchterleins des Jairus als eine bewußte Täuschung


Hanns Frhr. von Gumppenberg

dar, zu der Jesus sich durch das schnöde Verlangen des Volkes nach Wundern hinreißen läßt. Freilich ist dieser Einfall des Dichters keineswegs glücklich. Denn abgesehen von dem Verletzenden, das eine solche Entweihung einer so hehren Gestalt mit sich bringt, läßt sie auch den Helden des Dramas unwahrscheinlich erscheinen — denn, nun kann er ja selbst nicht mehr an sich glauben und hat zudem Hoffnungen im Volke erregt, die er zum zweiten Male nicht erfüllen kann.

Daß diesem Drama daher aus tausend Gründen sich die öffentlichen Bühnen verschließen würden, war sonnenklar. Und da nun auch in den Münchener Kreisen sich schon eine ganze Anzahl von unaufgeführten Dramen angesammelt hatte, und man obendrein in der schönen Isarstadt soviel aufregende Kunde von der „Freien Bühne“ und der „Literarischen Gesellschaft“ in Spree-Athen hörte, so drängte sich der Münchener Jugend der Gedanke auf, hier ebenfalls zunächst eine große Vereinigung zu schaffen, die der modernen Kunst den Weg bahnen sollte, und dieser Gedanke fand nun seine Verwirklichung. Das Restaurant „Parsival“ in der Herrenstraße zu München war damals der Sammelplatz der literarisch Unzufriedenen, und hier faßten eines Tages Schaumberger und Gumppenberg, Schaumberg und Bierbaum den Plan, eine „Gesellschaft für modernes Leben“ zu gründen. Als eine vollzählige Versammlung der „Modernen“ Münchens den Plan gutgeheißen hatte, wurde auch Detlev von Liliencron, der damals dem Münchener Parsivalkreise angehörte, und der Bildhauer Rudolf Maison mit in den Vorstand gewählt, und M. G. Conrad übernahm auf allgemeinen Wunsch den Vorsitz. Und so wurde denn folgende Ankündigung an die Öffentlichkeit erlassen:

„Unter dem Namen „Gesellschaft für modernes Leben“ hat sich in München eine Vereinigung mit folgenden Zielen gebildet:

Die „Gesellschaft für modernes Leben“ stellt sich zur Aufgabe die Pflege und Verbreitung modernen, schöpferischen Geistes auf allen Gebieten: Soziales Leben, Literatur, Kunst und Wissenschaft. Zu diesem Zwecke trifft die „Gesellschaft für modernes Leben“ folgende Veranstaltungen: 1. Vortragsabende, in welchen einschlägige Fragen theoretisch und durch Vorlesung moderner Geisteswerke jeder Gattung beleuchtet werden. — 2. Errichtung einer freien Bühne, welche unter dem Schutze des Vereinsgesetzes auch solche Werke zur Aufführung bringen wird, denen sich die öffentlichen Theater noch verschließen. — 3. Sonderausstellungen von solchen Werken der der Gesellschaft angehörenden bildenden Künstler, welche für die moderne Entwicklung besonders kennzeichnend sind. — 4. Herausgabe einer Zeitschrift, welche die Anschauungen der „Gesellschaft für modernes Leben“ nach außen vertreten soll. — Der „Gesellschaft für modernes Leben“ sind unterschiedslos alle Personen als Mitglieder willkommen, welche die Kämpfe des modernen Geistes mit ehrlicher Anteilnahme verfolgen. — Der Monatsbeitrag, welcher den Mitgliedern freien Eintritt zu allen öffentlichen Gesellschaftsveranstaltungen und kostenfreie Zusendung der Wochenschrift „Die Moderne“ sichert, beträgt eine Mark. Der erste Vortragsabend mit näherer Entwicklung des Programms findet anfangs Januar statt. — Beitrittserklärungen nehmen die Unterzeichneten entgegen. —

München, im Dezember 1890.

J. A. der „Gesellschaft für modernes Leben“:

Dr. M. G. Conrad, Rudolf Maison, Detlev Frhr. v. Liliencron, Otto Julius Bierbaum, Julius Schaumberger, Hanns von Gumppenberg, Georg Schaumberg.“

Schnell wurde von den Zeitungen in und außerhalb Münchens die beabsichtigte Gründung besprochen, und so war die Spannung aufs höchste gestiegen, als

am 29. Januar 1891 auf einer Insel in der schönen Isar sich die Räume des Restaurants „Isarlust" mit Neugierigen füllten und die hohe Gestalt M. G. Conrads auf der Rednertribüne erschien. Mit seiner feurigen, warmherzigen Beredsamkeit sprach er über „die Ziele der Gesellschaft für modernes Leben". Den Hauptpunkt seiner Ausführungen trafen die Sätze:

„Und an der Wende dieses Jahrhunderts sind wir an einem Punkt angelangt, der jüngst in einer denkwürdigen Sitzung dem Kaiser selbst das Wort abpreßte: „Meine Herren, so kann es nicht weiter gehen." Es müssen Übergänge geschaffen, Brücken gebaut werden vom Alten ins Neue, von der Antike mit ihrem Epigonenschweif in die Moderne. Der harmonische, vernünftige, menschlich-edle Neubau des Lebens muß vor gefährlichen Krisen behütet werden. Daran mitzuwirken, sind bereits anderwärts, in Paris, Berlin usw., freie Vereinigungen gegründet worden, die sich teils als Ergänzungen, teils als kühne Versuchsstationen an das Bestehende anschließen. — Die Kunststadt München darf in solch nützlichem Tun nicht zurückbleiben. Auch für uns ist die Zeit gekommen, mit Energie und Klugheit der Moderne eine Pflegstätte zu bereiten. Auch wir wollen den Weizen des neuen Geistes zu frischem Mehl und Brot bearbeiten und dem Volke, das nach Neuem und Kräftigem hungert und des alten Breies genug hat, darbieten. Da gilt es freilich, manches Vorurteil zu besiegen, manche törichte Furcht zu zerstreuen. Die Furcht besteht oft nur in einer Scheu vor Worten, in einer Angst vor ungewohnten Gesichtern. Die starken Leidenschaften, die rücksichtslosen Entschleierungen, die psychophysischen Zergliederungen in der neuen Kunst erfüllen den Gewohnheitsmenschen mit geheimem Grauen. Er spricht wohl gern den Spruch des alten Römers mit Stolz nach: „Ich bin ein Mensch und nichts Menschliches soll mir fremd sein." — Allein, wenn's zum Treffen kommt, nimmt er doch davor Reißaus und schreit nach der Polizei. — Darum sollen sich erst die Starken und Gleichmütigen vereinsmäßig zusammenfinden, damit die Angst- und Heulmeier die Versuche mit der neuen Kunst und Literatur nicht stören. Die geistreichen Leute sollen sich vergesellschaften, die mit dem Kritiker Taine des Bekenntnisses leben:

„Auf freiem Felde begegne ich lieber einem Schaf, als einem Löwen; aber hinter einem Gitter sehe ich lieber einen Löwen, als ein Schaf. Die Kunst ist eine solche Art von Gitter, sie beseitigt den Schrecken und läßt nur das Interesse übrig."

„Also lassen wir einmal in Kunst, Literatur und Theater die guten alten Schafe laufen und sehen wir uns die jungen Löwen an!"

Dieses Wort von den Löwen und Schafen sollte nun für die nächste Zukunft zum Schlagwort für den Münchener Literaturkampf werden. Die anwesenden Gegner schrieben sich diesen Vergleich sofort in ihr Notizbuch. Zwar zollte man den Conradschen Ausführungen rückhaltslos Beifall und ließ sich Bierbaums Vortrag über „die deutsche Lyrik von heute" eben so willig gefallen, wie man den Vorträgen jüngstdeutscher Gedichte durch die Münchener Hofschauspielerin Anna Dandler freudig zustimmte. Dann aber erfolgte das eigentliche Ereignis des Abends, über das der ultramontane „Bayrische Kurier" am folgenden Tage (31. Januar 1891) folgendermaßen berichtete:

„An der gewaltigen Mähne kenntlich trat sodann ein junger „Löwe", Herr Hanns von Gumppenberg, auf, ohne daß es glücklicherweise zu einer Panik kam. Herr von Gumppenberg gefiel sich darin, „Deutsche Lyrik von gestern" zu parodieren und die Werke anerkannter Dichter ins Lächerliche zu ziehen. Das Auditorium kam schließlich zu der Ansicht, daß der Redner besser täte, mit seinem Witz seine in den weitesten Kreisen unbekannten Trauerspiele zu beleben, die zu parodieren sich allerdings niemand die Mühe geben wird. Als der junge Löwe den Sang der Alten schließlich einfältig und abgeschmackt nannte, da protestierten verschiedene geduldige „Schafe" und Rufe, wie „Pfui", „Besser machen!" machten dem „Parodisten" entschiedenes Mißfallen kund." —

Natürlich war das eine ganz irrtümliche Auffassung von Gumppenbergs Absicht. Der Parodist will ja nicht verhöhnen, sondern nur das Charakteristische humorvoll herausheben. Als Blumauer seine „Aeneis“ schrieb, hat ihm doch sicherlich nichts ferner gelegen als eine Verhöhnung des Vergil; und Fritz Mauthners „Nach berühmten Mustern“ hatte man in ganz Deutschland herzlich belacht, ohne darin eine Verhöhnung der beliebten damaligen deutschen Dichter zu erblicken. Ja, Mauthner war auch einer der ersten, der Gumppenbergs „Parodien“ in Berlin warm anerkannte und namentlich diejenige auf Wilhelm Jordan als sehr gelungen bezeichnete.

Nachtlied.

Lieg' ich weltbemäkelt
unlustabgeekelt
nachts im Grübelrausche,
bis ich, überrege
meiner Blutklopfschläge
Ticketon erlausche!

Müde dann der Pfühle
such' ich Schattenkühle
auf dem Windaltane,
wo aus Erdwehstreite
in die Milchstraßweite
ich hinaus mich ahne. —

Tausend Silberscharen,
Zitterflitt'rer, fahren
beff're Bundesfahnen:
flammernd klein dagegen
Sorgen, Singen, Segen,
Menschenplapperplanen!

Doch sogleich dem Kleinmut
folgt zu stolzem Mein Mut.
Allrat ließ ja reifen
auf dem Staubgestirne
Denkerdämmerhirne,
Selbst sich zu begreifen!

Ich glaube kaum, daß der große Meister des Stabreims sich durch dieses Scherzgedicht wird verletzt gefühlt haben. Auch würde man in dem Gumppenbergschen Vortrag die Parodien auf Geibel, Storm, Beck, Redwitz, Roquette, August Becker, Wolff, Heine, Dahn und Jordan gewiß nur „amüsant“ gefunden haben, wenn nicht gleichzeitig auch die literarischen Lieblinge Münchens: Lingg, Heyse und Greif parodiert worden wären. Das aber rief die ungegründete Erbitterung des Publikums wach, die sich nun in einem heftigen Zeitungskriege vielfach auch über die ganze Gesellschaft für modernes Leben ergoß. Um den vielfachen Mißdeutungen und entstellenden Berichten über die Reden am ersten Vortragsabende vorzubeugen, beschloß daher der Vorstand der Gesellschaft, die wichtigsten Vorträge im Druck herauszugeben. Als zwanglose „Münchener Flugschriften“ erschien denn auch zunächst der Conradsche, der Bierbaumsche und der Gumppenbergsche Vortrag, dem sich als vierter eine klare und sachliche Rede Schaumbergers anschloß über die Volksbühne und das modener Drama. Dieser Eifrigste aus dem Vorstand der Gesellschaft für modernes Leben hatte sie im Münchener Arbeiterleseverein gehalten zu dem Zweck, womöglich auch in der Isarstadt eine freie Volksbühne nach Berliner Muster ins Leben zu rufen. Später folgten Vorträge von Panizza über „Genie und Wahnsinn“, von Schwann „Zur geschichtlichen Entwicklung des Gottesbegriffs“ und endlich von Conrad „Das Recht, der Staat, die Moderne“. Das fröhliche Leben des Fasching aber, das ja unmittelbar auf den Sturm des ersten

Gesellschaftsabends folgte, gab zweien der jungen Matadore Gelegenheit zu einem scherzhaften Kampfesmittel. Schaumberger dichtete ein langes humoristisches Gedicht: „Die Löwen und die Schafe", und ließ dasselbe nach Art der Karnevalslieder auf rotem Papier drucken. Gumppenberg lief, als altes Bettelweib verkleidet, durch die Straßen Münchens und verteilte das Karmen.

Aber auf den Scherz sollte bald der Ernst folgen. Die ultramontane Presse Münchens richtete unter Führung des Münchener Fremdenblattes namentlich auf Grund von Gumppenbergs „Messias-Drama" gegen die ganze Gesellschaft öffentlich die Anklage des Atheismus. Vergebens erklärte Conrad in der „Augsburger Abendzeitung", daß er für seine Person nicht auf dem Boden des Atheismus, sondern auf dem des Evangeliums stehe. Die katholischen Zeitungen legten ihm das nur als Feigheit aus, und das Münchener Fremdenblatt glossierte in ähnlichem Sinne (Nr. 61. 1891) auch eine gemeinsame Erklärung Schaumbergers und Bierbaums: daß sie persönlich den Standpunkt Dr. Conrads „auf dem Boden des Evangeliums nicht teilen, sich vielmehr zu allen Konsequenzen des modernen Gedankens auch auf diesem Gebiete bekennen, und daß die Gesellschaft für modernes Leben überhaupt kein Dogma aufstelle, welches es auch sei". Auch Conrad erklärte in einer geschlossenen Mitgliederversammlung sein evangelisches Bekenntnis mit den Worten:

„Es sei dieses nicht dahin zu verstehen, als wäre er Anhänger irgend eines Dogmas, sondern die Lehren des großen Nazareners gelten ihm in einem viel weiteren Sinne als Richtschnur für die Betätigung der allumfassenden Menschenliebe und des furchtlosen Strebens nach Wahrheit. Ebenso gut könnte er ähnliche Stellen aus dem Talmud oder von den großen indischen Religionsstiftern entlehnen."

Als aber am zweiten öffentlichen Abend der Gesellschaft Gumppenberg in einem Vortrag über „die künstlerische Behandlung religiöser Stoffe" sein Messiasdrama vom ästhetischen Standpunkte aus mit sehr kräftigen Worten verteidigte, zog ihm der Zorn der katholischen Blätter eine Anklage wegen Gotteslästerung zu, die jedoch von der Staatsanwaltschaft bald wieder zurückgezogen wurde. Aber sein Schicksal ereilte ihn, als er einige Wochen später an einem anderen öffentlichen Vortragsabend ein stark sozialistisch gefärbtes Gedicht von Karl Henckell zum Vortrag brachte — nicht, wie er ausdrücklich erklärt hat, weil er den politischen Standpunkt des Gedichtes geteilt hätte, sondern weil er es zur Charakteristik jenes Dichters für unerläßlich hielt. Da nun die sozialdemokratische „Münchener Post" von Anfang an für die Gesellschaft für modernes Leben Partei genommen hatte, so glaubte man jetzt in weiten Kreisen, in jener Vereinigung eine staatsgefährliche politische Tendenz vermuten zu sollen. Zwar legte Gumppenberg sofort freiwillig sein Vorstandsamt nieder, aber das Vorurteil blieb noch eine Zeitlang bestehen, und er selbst büßte seinen objektiven literarischen Vortrag mit einer mehrmonatigen Festungshaft. Ebenso identifizierte man seine religiösen Ansichten noch lange mit denen der Vereinigung, obgleich er sich innerlich immer mehr von dieser trennte. Als ein ehrlich ringender Gottsucher wandte er sich vorübergehend in seinem „Dritten Testament" (1891) dem Spiritismus

zu, um im nächsten Jahre in seiner „Kritik des wirklich Seienden" (1892) auf spekulativem Wege ein System eines gottesgläubigen Idealismus aufzustellen. Gerade in diesen Wendejahren Gumppenbergs war sein Nachfolger im Vorstande der Gesellschaft für modernes Leben in philosophischer Hinsicht sein ausgesprochener Gegner. Es war dies Oskar Panizza, geboren zu Kissingen am 12. November 1853, der Verfasser der „Düsteren Lieder" (1884) und der „Londoner Lieder" (1887); ein scharfer Satiriker namentlich auf politischem und theologischem Gebiete. Mittlerweile hatte sich die Gesellschaft für modernes Leben auch ihr eigenes Organ geschaffen in der Zeitschrift „Moderne Blätter", die vom 25. März 1891 ab wöchentlich erschien. Eingeleitet wurde sie durch ein Programmgedicht von Julius Schaumberger:

Modern! Modern! Was will das Wort denn sagen,
das heut von Mund zu Mund geschäftig fliegt,
mit lautem Weckruf stört das Wohlbehagen,
das träg an der Gewohnheit Kette liegt?
Was will es uns für neue Botschaft bringen,
was ist der Sinn, was ist des Pudels Kern?
Was will dies kühne, kampfesfreud'ge Ringen?
Was ist modern?

Modern ist jener Drang zur Neugestaltung,
der rücksichtslos die alten Formen sprengt
und allem feind ist, was in der Entfaltung
des starken Geistes freie Tat beengt.
Modern ist jener Trieb, der eigenwüchsig
dem Bann der Überlief'rung widersteht
und sich nicht beugt in frommem Kinderglauben
dem Götzenzauber der Autorität.

Modern ist jener schönste aller Züge
in unserer Zeit freiblickendem Gesicht,
der Zug, aus dem der Ekel vor der Lüge,
aus dem die Liebe zu der Wahrheit spricht;
der alle Täuschung haßt und überwindet
der Schmeichelschönheit himmelblauen Dunst, —
der nur die Schönheit in der Wahrheit findet,
Wahrheit im Leben, Wahrheit in der Kunst. —

War es so der Gesellschaft gelungen, sich eine Zeitschrift zu schaffen, so gelang es ihr freilich nicht, eine „Freie Bühne" nach Berliner Muster zu gründen. Trotz mehrfacher Beschlüsse und Versuche scheiterte doch immer wieder die Ausführung, und auch Henrik Ibsen, der zum Ehrenmitgliede derselben ernannt werden sollte, gab schließlich in den „Münchener Neuesten Nachrichten" den „Modernen" eine vielbesprochene Absage. Wie sehr aber der große Norweger jetzt immer mehr in den Vordergrund der deutschen Literaturbestrebung zu treten anfing, das zeigte sich um dieselbe Zeit in der großen alten deutschen Kunststadt an der Donau.

Viertes Kapitel.

Die Wiener Theater werden modern.

Auch in Wien war das Theaterleben in ein neues Stadium getreten. Das Burgtheater hatte seine altgeheiligten Räume verlassen, und am 13. Oktober 1888 war es in dem neuen Prachtbau Sempers und Hasenauers wieder eröffnet worden. Doch hatte es zunächst keinen Direktor. Der Dichter Adolf Wilbrandt hatte dies Amt niedergelegt, der vom Berliner Deutschen Theater herbeigerufene treffliche Schauspieler August Förster, der am 1. November 1888 als Leiter des neuen Burgtheaters eingeführt wurde, ward bereits am 22. Dezember des folgenden Jahres auf dem Semmering, wohin er sich zur Erholung begeben, als Leiche aufgefunden — jählings von einem Herzschlag dahingerafft. Nach langem vergeblichen Suchen nach einem geeigneten Manne wurde dann Wien am 12. Mai desselben Jahres durch die Nachricht überrascht, daß der bisherige Sekretär des Hofburgtheaters Dr. Max Burckhard zum Direktor ernannt sei. Da dieser neue Mann sich bisher nur durch juristische Fachschriften als Privatdozent an der Wiener Universität bekannt gemacht hatte, so durfte man auf seine Kunstrichtung gespannt sein. Und bald zeigte es sich, daß er ganz im Fahrwasser der „Modernen" schwamm. Gleichzeitig öffnete auch das im September 1889 gegründete „Deutsche Volkstheater" in Wien den Modernen seine Pforten.

Ein großes Verdienst aber erwarb sich Burckhard schnell: er führte Ibsen am „Burgtheater" ein; und zwar wußte er mit gutem Griff gleich anfangs zwei Schauspiele des großen Norwegers auszuwählen, die den Idealisten Ibsen möglichst rein und voll zeigen: von seinen modernen Schauspielen den „Volksfeind", von seinen früheren großen geschichtlichen Gedankendramen die herrlichen „Kronprätendenten". Zur Aufführung dieses gewaltigen Werks im Kaiserlichen Burgtheater erschien der greise Nordlandsrecke selbst in der alten Donaustadt, und das war ein Ereignis für die junge Generation daselbst. Denn auch ein „Jung-Wien" gab es bereits, dessen Organ die unlängst entstandene „Moderne Rundschau" bildete. Hören wir, was dieses Blatt über Ibsens Aufenthalt in Wien berichtet (Nr. 2, 1891):

„Nach Schluß der Vorstellung versammelte sich der engere Kreis der Verehrer Ibsens im „Hotel Kaiserhof", um den Dichter zu feiern. Der von E. M. Kafka, Dr. J. Joachim und Dr. Jul. Kulka ergangenen Einladung hatten zahlreiche Schriftsteller, die meisten Hofschauspieler, einige Mitglieder des Deutschen Volkstheaters, sowie angesehene Vertreter der Wissenschaft, des Parlaments, der Musikwelt und der bildenden Kunst Folge geleistet. Im ganzen waren über 130 Personen anwesend. Zur Rechten Ibsens saß der Direktor des Burgtheaters Dr. Burckhard, zur Linken Richard Voß. Nach einer kurzen Begrüßungsansprache E. M. Kafkas brachte Hofschauspieler Reimers das an der Spitze dieses Blattes („Moderne Rundschau") befindliche Begrüßungsgedicht Felix Dörmanns zum Vortrag. Nach dessen von dem Vortragenden mit hinreißendem Schwung gesprochenen Schlußworten durchbrausten stürmische Hochrufe auf Ibsen den Saal. Der Professor der Literaturgeschichte an der Wiener Universität, Dr. J. Minor, hielt die Festrede, auf die der Vortrag des Gedichtes „Die Kronprätendenten" von Richard Specht folgte, durch die Hofschauspielerin Frl. Pospischil vorzüglich zur Geltung gebracht. Hierauf ergriff Ibsen selbst das Wort. Atemlose Stille herrschte im Saal, als der Dichter zu sprechen begann.

„Dieser Abend," sagte er, „ist mir ein Glück und ich werde die Erinnerung an ihn nach München mitnehmen. Wenn ich etwas erlebe, was mir eine Freude macht, was mich im Innersten bewegt, so wird es eine Dichtung. Dieser heutige Abend hat mich bewegt, und ich sehe schon: Es steht mir etwas vor den Augen — ein Bild. Ich sehe es als etwas Schönes, Helles, Freudiges — und ich danke Ihnen, ich danke Ihnen, ich glaube, es wird ein Gedicht!" —

Jubelnder Beifall folgte diesen Worten. Im weitern Verlauf dieses Abends sprach Hofschauspieler Devrient ein Gedicht von Leo Hirschfeld, Abgeordneter Pernerstorfer feierte den Politiker Ibsen, Dr. Edmund Wengraf toastete auf das Burgtheater und dessen derzeitigen Leiter und gab damit Anlaß zu einer spontanen Ovation der Versammelten für Direktor Burckhard. Dieser dankte herzlich und gab der Hoffnung Ausdruck, Ibsen bei der nächsten, wie er hoffe, baldigen Aufführung eines weiteren seiner Werke wieder in Wien zu sehen." —

Bei dieser Ibsen-Begeisterung wollte das Deutsche Volkstheater nicht zurückstehen und ließ am 14. April 1891 den wildgenialen Schauspieler Friedrich Mitterwurzer als sein erstes Gastspiel in Wien bei der ersten Aufführung von Ibsens „Wildente" die Rolle des Hjalmar Ekdal spielen, diesen feinstgezeichneten aller Ibsenschen Männercharaktere. Aber da dies Schauspiel mit den tiefsten Tiefpunkt von Ibsens selbstironischem, an der Verwirklichung aller seiner hohen Ideale verzweifelndem Pessimismus darstellt, so war es kein Wunder, daß das Wiener Publikum, das ja noch so wenig von Ibsens Dichterentwicklung wußte, das Stück trotz Mitterwurzers geistreichem Spiel schließlich ablehnte. Dem nordischen Dichtergrübler aber wurde durch diesen Mißerfolg seine Feiertagslaune anscheinend nicht gestört — ja, bei einem Schlußbankett, das der Wiener Schriftsteller- und Journalistenverein „Concordia" ihm zum Abschied veranstaltete, hatte er die Größe, dem Wiener Publikum für die Aufrichtigkeit auch seines Widerspruchs zu danken. So durfte er im Gefühl eines großen moralischen Sieges abreisen. — Ja, sogar der Versuch, eine „Freie Bühne" zu gründen, ward bald darauf in Wien gemacht, und die begründende Versammlung beschloß, „den Dichter Henrik Ibsen zum Ehrenmitglied des Vereins zu ernennen und dem Wiener Kritiker Rudolf Valdek für dessen unbefangene und gerechte Haltung gegenüber der modernen Literaturbewegung Dank und Anerkennung auszusprechen".

An verschiedenen Orten entstanden nun der Reihe nach sogenannte Freie literarische Gesellschaften. Eine gewisse Bedeutung erlangte diejenige in Hamburg, für die sich namentlich Otto Ernst und Gustav Falke sehr bemühten. Doch waren keineswegs immer Literaten die Urheber. So wurde in Stettin später eine freie literarische Vereinigung gegründet, die lediglich einem Kreis junger Kaufleute ihr Dasein verdankte. Anfänglich hatten sie alle den Hauptzweck, aus der Schar ihrer Mitglieder heraus Vorträge über moderne Dichter oder Vorlesungen moderner Poesien zu veranstalten. Dann aber wurde es Brauch, daß die jungen Dichter und Literaten selbst aus ihren fernen Aufenthaltsorten her eingeladen wurden. Da nicht jede solche Vereinigung sich eine eigene Zeitschrift gründen konnte, jede aber das Bedürfnis hatte, von ihren Veranstaltungen der Öffentlichkeit Rechenschaft abzulegen, so war es ein zeitgemäßer Gedanke Otto Neumann-Hofers und seines Verlegers Lehmann, das „Magazin für Literatur" zum gemeinsamen Organ dieser Gesellschaften zu machen und für

sie in jeder Nummer dauernd eine Spalte zu führen. Dort haben die Münchener und die Berliner, die Hamburger und die Stettiner sich noch eine Zeitlang ihre Stelldichein gegeben, aber ihre Eigenart verblaßte mehr und mehr, je mehr sich die modernen Erzeugnisse aus dem engen Kreis solcher kleinen Gesellschaften befreiten und sich ein größeres Publikum eroberten. Und wie das in Ernst und Scherz geschah, das ist nun zu zeigen!

Fünftes Kapitel.

Der Wettkampf um das soziale Drama in Berlin.

Das „soziale Drama“ war mit einem Schlage Trumpf geworden in der Reichshauptstadt. Es ist geradezu verwunderlich, anzusehen, wie der Kriegslärm der „Freien Bühne“ und der wirkliche Erfolg von Sudermanns „Ehre“ alle, aber auch ausnahmslos alle Dramatiker — die alten und die jungen — aus Dichtern in Kämpfer verwandelten. Wer sein Schwert nicht für die sozialen Neuerungen ziehen wollte, der zog es gegen solche, — aber sein Schwert zog jeder. Es war wirklich, als wenn ein Zankapfel unter die Dichterschar geworfen worden sei, — die jüngsten griffen gierig danach, und die ältesten wankten darauf zu. Dabei herrschte eine wahre Fieberstimmung in der Theaterwelt. Jetzt erst gewann das Wort „Première“ für Berlin eine wirkliche Bedeutung. Was war bis dahin den Berlinern an einer Erstaufführung gelegen? Jetzt hatte eine solche die Bedeutung einer zu schlagenden Geistesschlacht. Man zog hinein, gerüstet zum Kampf — entschlossen, gegen oder für die neue Richtung einzutreten; und, wenn es sich um einen Neuling handelte, so schwebte über der Versammlung des nunmehrigen „Premièrenpublikums“ die zitternde Vorahnung von der „Entdeckung“ eines „neuen, großen Dichters“.

Einen solchen glaubte man am 5. Februar 1890 entdeckt zu haben, als im „Lessingtheater“, das „Bild des Signorelli“ aufgeführt wurde. Der Name des Dichters war nicht bekannt, aber der treffliche Schauspieler Adolf Klein erntete zunächst den Jubel ein für die aufregende Wirkung des Schauspiels. Geldnot machte da einen Professor erst zum Lügner, dann zum Wahnsinnigen. Er ist ein Kunsthistoriker, der seinen ältesten Sohn, einen jungen Leutnant, über alles liebt und den leichtsinnigen Schuldenmacher vor dem sozialen Untergange retten will. Er bezeugt — im Gegensatz zu seiner Überzeugung — für Geld einem Kunsthändler mit seiner Gelehrtenautorität, daß ein gewisses Gemälde ein Werk des berühmten italienischen Luca Signorelli sei, und in all den furchtbaren Aufregungen, die daraus entstehen, umnachtet sich sein Geist mit Wahnsinn. —

Alles in diesem Stück war künstlich berechnet auf nervenpackende Erregung. Adolf Klein, selbst ein denkender und berechnender Schauspieler, — übrigens einer der eigenartigsten und größten Verkörperer „Nathans des Weisen“ — hatte wochenlange Studien in der Irrenanstalt zu Dalldorf getrieben. Und zu guterletzt entpuppten sich dem Beifall rasenden Publikum als die Verfasser zwei junge Neulinge:

Richard Jaffé und P. Wolff. Namentlich der erste von beiden, der als der eigentliche Dichter galt, war eine Zeitlang der Mann des Tages.

Das Untergehen weicher Naturen im Wahnsinn zeigte auch Hauptmanns zweites Stück. Zur Enttäuschung derer, die ein kraftvoll stürmisches Werk von ihm erwarteten, warf er das angenommene Löwenfell ab und schrieb das „Friedensfest". Es führt uns in die Mark, in die Gegend der Kiefernheide, die Hauptmann in Erkner so gründlich kennen gelernt hatte, und führt uns in ein großes, frostiges, altertümliches Haus, wo Kinder herangewachsen sind unter den Augen liebloser Eltern. Der Vater, ein weitgereister Arzt, hat eine Frau geheiratet, die an Bildung weit unter ihm steht. Sehr bald ist das Mißverständnis zwischen beiden Eltern zum Ausbruch gekommen. Der Mann — schwach wie alle Männer Hauptmanns — ist seelisch an der Verständnislosigkeit seiner Frau zugrunde gegangen. Ein nervöser Egoist ist er geworden, der die Kinder erst mit sinnlosem Lernen gepeinigt und dann, als sie aufsässig wurden, sich selbst überlassen hat. Endlich hat er Frau und Kinder verlassen — und zwar nach einem fürchterlichen Vorgang: Die Kinder sind alle drei moralisch verkommen; die Tochter Auguste ist eine spinöse alte Jungfer geworden, der ältere Sohn Robert ein nervöser egoistischer Junggeselle. Der jüngere Sohn, Wilhelm mit Namen, hat schließlich künstlerische Talente in sich entdeckt, ist aus eigener Kraft Musiker geworden und hat einmal einen musikalischen Freund in das Haus der Mutter geführt. Als der Vater dabei eine Untreue seiner Frau witterte und in schamloser Weise sich darüber öffentlich aussprach, hat der erzürnte Wilhelm ihn, den eignen Vater, ins Gesicht geschlagen. Gleich darauf ist er zur Besinnung gekommen und davongestürmt, der Vater aber hat das Haus für immer verlassen. Die Mutter ist einsam mit der Tochter in der großen öden Halle zurückgeblieben, denn Robert hat einen kleinen Kaufmannsposten gefunden. — Das ist die kranke Familie, krank, weil die Eltern nicht zueinander paßten und sich gegenseitig krank machten — krank, weil die Kinder den Zank der Eltern von Jugend auf mit ansehen mußten und keine wirkliche Erziehung genossen!

Diesen kranken Menschen stehen nun gesunde Menschen gegenüber. Wilhelm hat nämlich inzwischen bei einer anderen Familie freundliche Aufnahme gefunden. Das ist die Familie Buchner, die das wohltuende Gegengewicht gegen die Familie Scholz bildet. Frau Buchner ist gesund in der kerzengeraden Art ihres Wesens; ihre Tochter Ida, Wilhelms Braut, ist gesund in ihrer bezaubernden Liebenswürdigkeit. Wilhelm aber hat, ein umgekehrter „Loth", Bedenken gehabt, sein krankes Wesen mit dieser gesunden Ida zu verbinden. Er liebt das Mädchen innigst, aber es erscheint ihm fast als ein Verbrechen, diese Blume in seinen kranken Garten zu verpflanzen. Aber Mutter Buchner ist nicht leicht ängstlich zu machen, und Ida liebt den jungen hübschen Künstler so ehrlich, daß sie voll Vertrauen in die Zukunft sieht. Die Verlobung vollzieht sich, und das Weihnachtsfest soll das „Friedensfest" für die ganze Familie werden. Aber unheimlich wird es dem Zuschauer wie den Buchners, wie sich langsam in der öden, kalten Halle, die immer wieder geheizt werden muß, die nervösen Gewohnheiten der Scholzens

entfalten. Und nun kommt gar, ganz von ungefähr und von niemandem erwartet oder erwünscht, der Vater Scholz angereist. Wilhelm, dem Rat der Buchners folgend, wirft sich ihm zu Füßen und fleht um Verzeihung. Er erhält sie sofort. Wie ihn seine Nervenaufregung gleich darauf in eine Ohnmacht verfallen läßt, ist der Vater sogar am besorgtesten und trifft besonnen und liebevoll seine ärztlichen Anordnungen. Alles ist erstaunt über seine Güte. Sogar der kalte Zyniker Robert fühlt sich gemüßigt, den Bruder um eine Unterredung unter vier Augen zu bitten und ihm die Hand zur Versöhnung zu reichen. Alles scheint ausgeglichen. Da beginnt die Weihnachtsbescherung. In Roberts Augen ist sie eine Kinderei. Das Geschenk, das Ida ihm bietet, weist er verletzend zurück. Er liebt dies Mädchen heimlich und mag nicht die Brocken, die von des Bruders Tische fallen. Das verletzt Wilhelm, und wie bald darauf aus dem Nebenzimmer Idas Stimme ertönt, die Weihnachtslieder singt, da tritt Roberts Zynismus kraß ans Licht; Wilhelms Leidenschaft bricht wild hervor, der Vater, dessen Milde nur die Schwäche des Todkranken war, verfällt in einen Ausbruch des längst in ihm schlummernden Verfolgungswahns, und jählings ist die Katastrophe da. Der Vater fürchtet sich vor Wilhelms Umarmungen, fürchtet mit der Feigheit des Wahnsinnigen neue Mißhandlungen von ihm und sinkt, vom Schlage getroffen, nieder. — Der dritte Akt bringt nur noch die Nachlese und das Ausklingen. Jetzt erst erfahren wir, was zwischen den Gatten gestanden, jetzt, wo der Vater nebenan im Sterben liegt. Noch einmal treten die Brüder einander gegenüber in scharfem Gegensatze. Beide wissen, daß sie verpfuscht sind für ihr ganzes Leben. Aber Robert, der Zyniker, weiß auch, daß er nicht unter Menschen taugt, daß er keine Lebensaufgabe erfüllen kann, daß er ein Kranker ist, der in der Einsamkeit leben und alle wärmeren Empfindungen von sich abweisen muß. Wilhelm ist der junge Idealist, der ankämpfen möchte gegen sein Schicksal und doch fühlt, daß er es nicht überwinden kann. Aber er vermag sich auch nicht von Ida zu trennen. Der scheidende Robert rät ihm dringend dazu; Wilhelm hält das aber für Perfidie des Bruders. Er bleibt und läßt sich von ihr an das Totenbett des Vaters führen. Der Vorhang fällt, und der Zuschauer mag das Weitere erraten.

Von allen bisher erschienenen Stücken Hauptmanns ist keins mit so absoluter Vollendung durchgeführt, wie dies. Jede Figur lebt, nicht nur die Kranken, auch die Gesunden. Eine Fülle von Lebenswahrheit und eine starke, spannende Seelenhandlung! Freilich wird es auch immer das unpopulärste Drama Hauptmanns bleiben, denn es liegt allzusehr fern für alle Menschen der Tat und des Lebens. Es ist das Drama der Nervosität, das einzige, das unser nervöses Zeitalter hervorgebracht hat. Im Sinne der gesunden Fortentwicklung der Menschheit müssen wir wohl sagen: „Zum Glück das einzige!“ Es wird für die spätere Menschheit keine andere Bedeutung haben als die, ein besonders bezeichnendes „Dokument“ aus der schwächlichen Zeit der Nervosität zu sein.

Bei der Aufführung in der „Freien Bühne“ war das Stück auf gar keinen Widerspruch gestoßen. Man erkannte damit die wohlgelungene Durchführung eines an sich ziemlich gleichgültigen Themas an. In der Zeit aber, wo alle Poeten

sich nach tendenziöser Darstellung sozialer Kämpfe zerarbeiteten, konnte dies kleine Stückchen beweinter Menschenkrankheit ein öffentliches Interesse nicht erregen.

Nach dieser letzten Aufführung der „Freien Bühne“ ging man gespannt in die Sommerpause. Auch dort „ward keine Ruh' geschenkt“. Jeden aber, auch jeden Tag las man in den Zeitungen Notizen über das neue Stück, an dem Sudermann arbeitete. Erst hatte man erfahren, daß das neue Schauspiel im vornehmen Tiergartenviertel Berlins spiele; dann daß der erste Akt sehr lustig sei; dann daß die folgenden sehr ernst wären. Man verfolgte die Entstehung des Stückes gewissermaßen Tag für Tag, ohne doch in Wirklichkeit vom Inhalt etwas zu erfahren. Wo der glückliche Dichter seinen Fuß hinsetzte auf seinen Sommerreisen, von dort aus flog sogleich eine Nachricht durch alle deutschen Zeitungen. Man konnte in Deutschland über Bismarck und den jungen Kaiser kaum mehr hören oder lesen, als über den Dichter der „Ehre“. Seine stattliche Männergestalt wurde von den jungen Damen weit und breit im Bilde angeschwärmt, und über den Geist seiner Dichtung verbreiteten sich die ernsthaftesten Männer in dem Sinne, als habe Sudermann dem Epigonentume endlich ein Ende gemacht. Ja, viele stellten ihn alles Ernstes neben oder gar über Schiller und Kleist, und manche meinten das in Wirklichkeit, was man in Berlin in einem spottenden Coupletvers sang:

> „Schiller, jetzt bist nicht mehr du der Mann,
> sondern jetzt ist es Sudermann.“

Kein Wunder, daß man in fieberhafter Spannung dem Ende des Sommers und dem endlichen Erscheinen des neuen Dramas dieses Allgewaltigen entgegensah. Da kam der Herbst, da ward die Aufführung von „Sodoms Ende“ angekündigt — welch vielverheißender Titel! Und nun, kurz vor der Aufführung in letzter Stunde — o Schreck, o neue Spannung! — ein polizeiliches Verbot auf Grund des Sittlichkeitsparagraphen! So ward das Stück zunächst nicht aufgeführt, aber in verschiedenen Zeitungen erschien eine Inhaltsangabe desselben. Sudermanns geschäftiger Freund, Otto Neumann-Hofer, hatte nämlich in seiner „Korrespondenz“ an verschiedene Provinzialblätter eine ziemlich eingehende Schilderung des Schauspiels für den Tag der Aufführung versandt. Nun ließ sich der Druck dieses Aufsatzes nicht rechtzeitig überall mehr verhindern. Um so ungestümer wurde das Verlangen nach der endlichen Darstellung des Dramas. Verfasser und Theaterdirektor beschritten denn auch den Weg der Beschwerde gegen das Urteil. Doch mußte man sich vorläufig in Geduld fassen.

Dafür brachte der Herbst 1890 noch größere Überraschungen. Zwei der bedeutendsten Vertreter des großen idealistischen Stils auf der Bühne kapitulierten plötzlich vor der neuen Strömung: Wilbrandt und Wildenbruch.

Adolf Wilbrandt hatte noch im Jahr zuvor in seinem zwar wenig dramatischen, aber sehr poesievollen und unendlich gedankenreichen Drama „Der Meister von Palmyra“ einer tiefen, mystischen Idee das schillernde Prachtgewand seiner schönen Sprache geliehen. Jetzt wollte er auch plötzlich in nüchterner Prosa auf der

Bühne die „soziale Frage" lösen helfen. „Neue Zeiten" hieß das dreiaktige Schauspiel, das im Lessingtheater matt und undramatisch in dem Gedanken gipfelte: die wohlhabenderen Gesellschaftskreise müssen eine „Selbstbesteuerung" ihres eigenen Luxus einführen und mit dem so gewonnenen Gelde den Ärmeren helfen. — Der Gedanke war gewiß ganz vortrefflich, aber für ein Schauspiel eignete er sich nicht, und so kam es zu einem starken Mißerfolge. Die Anhänger des Naturalismus aber machten sich das zunutze. Otto Brahm rief in seiner Zeitschrift „Freie Bühne" prahlend aus: „Auch die Besten der alten Generation widerstreben nicht länger dem Gebot der Stunde". Aber dann zerzauste er das Schauspiel nach allen Regeln der Kunst und nannte es eine „dramatisierte Abhandlung" mit „gesprochenen Leitartikeln und Nachmittagspredigten".

Noch größere Überraschung bereitete aber seinen Verehrern Ernst von Wildenbruch. Er trug in seiner „Haubenlerche" (Septbr. 1890) nicht bloß dem sozialen Gedanken Rechnung, sondern brachte auch den Sinnlichkeitsforderungen des Naturalismus ein grelles Opfer. Da sehen wir einen edel veranlagten Fabrikbesitzer mit Namen August Langenthal. Dieser will die Lage seiner Arbeiter verbessern, indem er ihnen eine Reihe von schönen Wohlfahrtseinrichtungen schafft. „Werdet doch stolz!" ruft er ihnen zu, und er selbst, der über jedes Standesvorurteil erhaben ist, sieht im Menschen nur den Menschen. Darum macht er auch einem jungen Arbeitermädchen einen Verlobungsantrag. Weil sie so früh auf ist und lustig in den Morgen hineinträllert, so heißt sie allgemein die „Haubenlerche". Sie liebt freilich in Wahrheit den jungen „Büttgesellen" in Augusts Papierfabrik, den munteren braven Paul Ilefeld. Nur aus Rücksicht auf ihre arme, kranke Mutter nimmt sie die Bewerbung des reichen Fabrikherrn an. Aber wie dessen Cousine Juliane sie in schöne Kleider steckt und ihr den feinen Gesellschaftston beizubringen anfängt, da merkt das arme Mädchen bald, wie schlecht sie zu ihrer neuen Rolle paßt. Statt daß sich aber aus diesem Grunde alles wieder friedlich lösen könnte, platzt etwas unmotiviert Ungeheuerliches in die Stimmung hinein. Der Fabrikherr hat nämlich einen Wüstling zum Bruder. Dieser verspricht heuchlerischerweise dem geängstigten Kinde, er wolle sie nächtlicherweile aus dem Hause des Bruders und von Charlottenburg fortführen nach Berlin und sie mit dem jungen Ilefeld vereinigen. Wie aber die Betörte ihm ihr Kämmerlein öffnet, da versucht der wüste Hermann schamlos, sie zu vergewaltigen. Auf ihr Hilfegeschrei eilen andere herbei. Der Fabrikherr erkennt die Schlechtigkeit seines Bruders und seinen eigenen Irrtum, und die „Haubenlerche" wird Ilefelds Braut.

Die Erstaufführung im „Deutschen Theater" enttäuschte und verblüffte zwar durch diesen unverhofften Schluß, doch blieb das Publikum dem beliebten Dichter treu. Wildenbruch aber selbst fühlte sich genötigt, die ganz unmotiviert bei den Haaren herangezogene widerliche nächtliche Szene aus dem Stoffe seines Schauspiels heraus zu erklären. Er versuchte dies in der von Fritz Mauthner gegründeten Zeitschrift „Deutschland". Doch kann man nicht sagen, daß ihm dieser Versuch gelungen sei. Im Publikum ging aber wieder einmal die Rede um: „das durfte sich nur Wildenbruch erlauben!" —

Und nun die dritte Überraschung: Fulda, der friedliche Ludwig Fulda, auch er war plötzlich unter die sozialen Neuerer gegangen. Er hatte sich langsam und vorsichtig nach seiner Art vom Lyriker zum Dramatiker umgebildet. Er war von München nach Berlin herübergekommen und ahnte noch nicht, daß er damit aus der Schule Paul Heyses langsam, aber sicher in die Schule der modernen Naturalisten übergehen würde. Noch in seinen Sinngedichten (Dresden und Leipzig 1888) — in der knappen Form wahre Meisterwerke dieser Gattung! — hatte er für die Modernen nur Spott und Hohn. Er ruft ihnen zu:

„Ihr wärt modern? daß doch die schlimme
Verwechslung immer mehr gedeiht!
Ihr lauscht des Tages lauter Stimme
und überhört den Ruf der Zeit."

Für Emile Zola bezeugt er gar kein Verständnis:

„Wo deine neue Wahrheit blinkt,
ich fass' es nicht, o Heros,
denn daß es oft auf Erden stinkt,
das wußte schon Homeros.
Er wußt' es und besang in Frieden
den Zorn des göttlichen Peliden."

Und den Naturalismus straft er mit den Worten:

„Du malst das Leben treu und schlicht,
so rühmst du dich mit Schmunzeln;
doch selbst das häßlichste Gesicht
besteht nicht nur aus Runzeln."

An einer anderen Stelle ruft er einem deutschen Naturalisten zu:

„Greift nur ins Menschenleben! Schöne Worte,
die dieser große Künstler recht verstand:
Er griff hinein, doch irrt er sich im Orte
und etwas Garst'ges blieb ihm in der Hand."

Bald darauf meint er:

„Realismus" tönt es laut und schrill,
und sie strömen zu von allen Seiten:
Weil sie Pegasus nicht tragen will,
müssen sie auf einem Schlagwort reiten."

Und unerschöpflich ist er in seinem Spott auf die „Jüngsten". Einem derselben widmet er eine Grabschrift:

„Er war ein Liebling des Apoll,
langsam und sicher die Bahn sich brechend:
Mit sieben Jahren schon hoffnungsvoll,
mit siebzig immer noch vielversprechend."

Den ersten Bühnenerfolg brachte ihm der Einakter „Unter vier Augen" im „Deutschen Theater". Er zeigt ein junges Paar, das bisher beständig in der Gesell-

schaft gelebt hat und gerade jetzt wieder Abendgäste erwartet. Infolge eines Versehens aber kommt die Gesellschaft nicht; die jungen Leute sind dadurch gezwungen, unter vier Augen sich auszusprechen, und finden dies so reizvoll, daß sie beschließen, von nun ab überhaupt mehr unter sich zu bleiben. —

Die freundliche Aufnahme, die dies liebenswürdige Stückchen fand, veranlaßte Ludwig Barnay, sich für sein neugegründetes „Berliner Theater" sogleich eine neue Arbeit von Fulda zu sichern, und dies war das erste größere erfolgreiche Lustspiel des Dichters. „Die wilde Jagd" heißt es; und dieser Titel findet seine Erklärung in dem Ausspruche einer der Hauptpersonen des Stückes: „Der wilde Jäger und das gehetzte Wild sind immer ein und dieselbe Person bei der wilden Jagd nach dem Glück". Das Thema des Lustspiels ist eine leichte Satire auf das wilde Hasten und Rennen der modernen Menschen, die vor lauter Streben nach äußeren Glücksgütern nicht zum wahren innigen Genuß des Augenblicks und des Lebens überhaupt kommen. So geht es dem Bankier Crusius, dessen Familienleben einer wilden Jagd gleicht; so geht es auch dem Privatdozenten Dr. Max Weyprecht, den die Lorbeern seiner Gattin, einer berühmten Sängerin, nicht schlafen lassen, den aber seine Ernennung zum Professor auch nicht erfreut, weil er nicht seinem Werke über die Geschichte der Langobarden, sondern der Fürsprache des Verehrers seiner Frau diese Ehre danken zu müssen glaubt.

Der große Erfolg dieses heiteren Stückes genügte aber dem Verfasser durchaus nicht. Er fühlte sehr genau, daß der literarische Wert desselben nicht allzugroß sei und er mochte sich sein eigenes Sinngedicht zurufen:

„Rom baut man nicht in einer Nacht
und nicht in einer Woche,
und was sogleich Effekt gemacht,
nur selten macht's Epoche."

Und so erschien er denn ein Jahr später — Saul unter den Propheten! — im Deutschen Theater mit einem sozialen Schauspiel. Jetzt erst schien er wirklich „entdeckt" zu sein. Ganz aufgeregt kamen die Leute aus der Erstaufführung des „verlorenen Paradieses". Nun schien ja leibhaftig die soziale Revolution auf das Theater gebracht zu sein! Ein wirklicher Dampfzylinder hatte auf der Bühne gearbeitet und war wirklich stehen geblieben, als der Streik ausbrach! Nein, — so etwas hatte man sich nicht versehen von diesem „verlorenen Paradies". Denn das Paradies ist nach des Dichters Meinung die Freiheit des Menschen, sein Recht auf Selbstbestimmung. Dies haben aber nicht nur die Arbeiter verloren, die in der Fabrik des reichen Bernardi um Lohn fronen müssen, sondern auch ihr Werkführer, der junge Techniker Hans Arndt, der nicht frei nach seiner Neigung wirken kann; denn, wohlverstanden: nicht die Arbeit an sich ist es, die das Paradies des Menschen stört, sondern die einengende Art der Arbeit, die ihm das Bewußtsein gibt, als sei er ein Sklave. Dennoch lehnt der brave Arndt ein Anerbieten seines genußfreudigen Freundes Heideck ab, das ihn selbst von der Fronarbeit befreien könnte, denn er fühlt sich verpflichtet, auszuharren bei den Arbeitern, denen er bessere Lohnverhältnisse schaffen will. Diese wünschen eine Zulage von

15%, und Arndt geht hinüber ins Haus seines Chefs. Er findet dort dessen einzige Tochter Edith, ein verwöhntes Mädchen, das sich grade kurz zuvor leichtfertigerweise mit einem Herrn Otterndorf verlobt hat, — nur weil er Sohn eines berühmten Vaters ist. Arndt macht gesprächsweise die junge Braut darauf aufmerksam, daß sie gar nichts näheres von der Fabrik ihres Vaters weiß, obgleich doch diese die eigentliche Quelle ihres Glückes und Reichtums ist. Er macht ihr Vorwürfe darüber, daß sie auf weiten, kostspieligen Reisen Paris, Rom und Neapel kennen gelernt, daß sie aber bisher noch niemals den Trieb empfunden habe, den kurzen Weg zur väterlichen Fabrik zurückzulegen, um nur einmal zu sehen, wie es da eigentlich zugehe. Edith fühlt sich dadurch allerdings getroffen und sie beschließt, wirklich ihren Bräutigam in die Fabrik zu begleiten; denn der junge Otterndorf ist von seinem künftigen Schwiegervater zum Kompagnon angenommen, und an ihn verweist der Fabrikherr den jungen Arndt betreffs der Entscheidung über die beantragte Lohnerhöhung. Otterndorf benimmt sich in der Fabrik so rücksichtslos, daß der Streik sofort ausbricht. Bei dieser Gelegenheit tut Edith einen tiefen Blick in die wahre Not und das armselige Leben der Arbeiter, und gleichzeitig erscheint ihr Otterndorf in seiner Hohlheit und Oberflächlichkeit. Sie gibt ihm daher den Laufpaß und schmeichelt ihrem Vater die Lohnerhöhung ab, wofür sie bereitwilligst auf manchen Luxus verzichten will. Da Arndt ihr zuliebe in seiner Stellung in der Fabrik verbleibt, so darf man sich für die Zukunft der beiden schönen Hoffnungen hingeben.

Dieses von menschlichem Wohlwollen freundlich beleuchtete Stückchen sozialen Lebens, mit dem leichten Fuldaschen Dialog und mit manch eingestreutem geistreichem Witzwort gefiel sehr, gerade weil es die soziale Frage nicht in ihren Tiefen aufwühlte, sondern sie mehr liebenswürdig streifte und der Liebe und dem Hoffen freien Spielraum ließ. — Ja, fast ausnahmslos alle waren sie plötzlich soziale Dichter geworden und bemühten sich, soviel es ihre Anlagen gestatteten, auch Naturalisten zu sein. Nur ein einziger von der alten Garde trat auf den Kampfplatz, um mit einem Schauspiel gegen den Naturalismus zu streiten. Aber leider war es kein Ritter ohne Furcht und Tadel. Hugo Lubliner, ein Bühnenwitzbold, der sein Leben lang hin und her geschwankt ist in der blinden Hast nach äußerlichen Erfolgen, — selbst ein Mann ohne innere Richtung und ohne wirkliches Ideal, — er versuchte in seinem Schwank „Im Spiegel“ den Naturalismus zu verhöhnen. Brahm schrieb in seiner Zeitschrift: „Wenn die alte Kunst aus so geistlosen Augen schaut; wenn solch graue Langeweile und Konfusion ihr die anmutigen Begleiter sind, dann empfehle sie ihre Seele Gott zu Gnaden! Noch ein solcher Sieg, und sie ist verloren!“ — Nur freilich hatte niemand das Recht, in Lubliner einen Vertreter alter oder überhaupt irgend welcher — Kunst zu suchen. So war der Sieg der sozial-naturalistischen Richtung auf den Höhepunkt gestiegen, als sie scheinbar ihrem größten Triumphe entgegenging. Sudermanns Schauspiel „Sodoms Ende“ war zur Aufführung freigegeben! Einen Sturm der Begeisterung weckte das in der jungen Generation. Niemand konnte damals ahnen, daß dieser vermeintliche größte Sieg gerade die erste Niederlage werden sollte.

Zunächst entbrannte ein Kampf um die Einlaßkarten. Wochenlang vorher bestellte man sie, und wochenlang vorher waren sie schon vergriffen. „Ganz Berlin" wollte hinein, um dem „literaturgeschichtlichen Ereignis" beizuwohnen. Alles bisher war ja nur Einleitung gewesen: Hauptmann, Wilbrandt, Wildenbruch, Fulda — was galten alle gegen Sudermann!? Der Weizen der Billetthändler blühte. Höhere Preise sind vielleicht beim letzten Auftreten der Sängerin Lucca nicht gezahlt worden, als diesmal bei Sudermanns neuem Schauspiel. Achtzig, neunzig, hundert Mark wurden für eine einzige Karte gegeben, und mancher Besonnene fragte sich wohl mit Recht im Stillen: wie denn das Stück überhaupt noch beschaffen sein sollte, das den Erwartungen eines so gespannten Publikums noch hätte entsprechen können?! Es machte wirklich den Eindruck, als sei dies Schauspiel ein unsinnig in die Höhe getriebenes Börsenpapier, das einem unvermeidlichen Kurssturz entgegengehe. Und so kam es auch. Das Stück, das die erwartungsvolle Menge am Abend des 5. November 1890 im Lessingtheater zu sehen bekam, entrollte eine Menge farbenreicher Bilder, bot eine Anzahl packender Szenen, aber das Erste, was es vermissen ließ, war die geschickte Hand des Bühnentechnikers Sudermann. Es zersplitterte das Interesse, es glich einem Roman, der erst nachträglich für die Bühne bearbeitet worden war. Soviel aber konnte der vorurteilsfreie Beurteiler erkennen: Sudermann hatte sich einen gewaltigen Vorwurf gewählt und hatte ehrlich danach gerungen, über das Maß seiner „Ehre" hinauszuwachsen. Auch in sittlicher Hinsicht hatte er seinen Standpunkt auf einer höheren Warte genommen. Hier galt nicht mehr die blasierte Gleichgültigkeit des Grafen Trast als oberstes Gesetz. Hier wollte Sudermann mit Flammenzeichen ein Bild der Berliner „Gesellschaft" malen gerade im entgegengesetzten Sinn. Diesmal sollten aus den unteren Ständen die braven Vertreter emsig ehrlicher Arbeit gewählt werden. Über ihnen in äußerlicher Hoheit schwebt die Gesellschaft der oberflächlichen Lebewelt, die in süßen Sünden prassend und schwelgend ihren unverdienten Reichtum vergeudet. Und den Weg von unten nach oben macht diesmal ein junges Genie, das durch künstlerische Erfolge emporgehoben wird zu jener oberen Schicht, die ihn wie der Himmel lockt: die ihn aber empfängt als ein seelenmörderisches Sodom, wo ihn die jungen, schönen Teufelinnen der Verführung erst um seine Kunst, dann um seinen Ruhm und endlich um sein junges Leben betrügen. Nicht also ein weichherziges Entschuldigungsdrama, wie die „Ehre" — nein, eine furchtbare Anklagedichtung sollte hier geschaffen werden. Aber dieselben Sodomschwelger und Sodomschwelgerinnen, gegen die sich diese Anklage richtete, saßen ja in den Logen, im ersten Range und im Parkett auf Plätzen, die sie mit unerhört teurem Geld erkauft hatten. Und dafür sollten sie nun diese dramatische Strafpredigt über sich ergehen lassen? Wie viele von ihnen hatten sich darauf gefreut, daß sie wieder von dem lieben Sudermann eine so liebenswürdige Moral in Kauf nehmen würden, etwa wie diese: Ein reicher Junge darf immer ein armes Mädchen verführen und betrügen. Mit seinem Geld kann er ja alles wieder gut machen. Die armen Leute haben ja gar keine Ehre! Und die ganze Ehre ist überhaupt ein Unsinn! — Statt dessen hörten

sie jetzt zwischen den Zeilen dieser neuen Dichtung die Moral heraus: Ihr seid in all eurem Glanz und Reichtum nicht wert, daß der geniale junge Sohn eines alten ehrlichen Meierei-Inspektors in eure Kreise eintritt, denn ihr könnt ihn doch nur mit eurem Pesthauch vergiften! Ihr privilegierten Buhlweiber in Samt und Seide, die ihr in den Theatern und Salons euch auf den teuersten Plätzen breit macht, ihr sitzt wie gierige Spinnen in euren Netzen, und wenn sich euch etwas nähert, was schön und gut aussieht, so fangt ihr es nur ein, um ihm das Blut auszusaugen, und um es dann wegzuwerfen wie ein verbrauchtes Spielzeug! — Und diese Moral paßte denen, die sich getroffen fühlten, sehr wenig. Das war der eine Grund, warum das Stück nicht zünden wollte. Aber es war nur der eine.

Der andere Grund lag allerdings darin, daß es Sudermann keineswegs gelungen war, das wirklich zu schaffen, was er schaffen wollte. Statt eines einheitlichen Gemäldes hatte er nur eine Reihe von Skizzen geliefert. Wohl sprühten sie von köstlichen Einfällen und schlagfertigen Witzen. Oder heißt das vielleicht nicht ein ganzes Stück geleckter Unkultur mit einem grellen Blitzstrahl beleuchten, wenn da bei einem reichen Gecken eine ganze Gesellschaft polierter Hohlköpfe aus dem Speisezimmer taumelt, bis an den Hals angefüllt mit den ausgeklügeltsten Genüssen der verschwenderischsten Schlemmerkunst, und wenn einer das ganze durchgepraßte Gastmahl geistlos lächelnd einen „einfachen bürgerlichen Mittagstisch“ nennt?! Und ist es nicht ein prächtiger Gegensatz dazu, wenn sich in einem späteren Akt das Elternpaar des Malers Janikow zeigt: der alte Vater, der um vier Uhr aufstehen muß, um rechtzeitig bei „Bolle“ in der Milchwirtschaft zu erscheinen — die alte Mutter, die seinetwegen auch ihr Lager verläßt, um den armen altersschwachen Greis zuvor mit warmem Kaffee zu stärken und ihn mit allen denkbaren Umhüllungen zu schirmen gegen die grimmige Winterkälte da draußen? Das eine Bild ist genau so wahr wie das andere, und das ist eben das Stückchen Genie in Sudermann: daß er den offenen Blick hat für solche Gegensätze des Lebens! Die Nebeneinanderstellung dieser beiden Bilder allein ist eine vollständige Predigt, wie sie tiefer nicht in die Herzen greifen könnte, wenn sie der begeistertste Kanzelpfarrer durch den glühendsten Redeschwung ersetzen wollte! Aus diesem armen Elternhaus ist Willi Janikow hervorgegangen. Da hat ihn sein Gemälde „Sodoms Ende“ plötzlich berühmt gemacht. Die leichtsinnige Frau Adah hat es gekauft — und sie kaufte den jungen Künstler gleich mit. Sie lockte ihn in ihre schwülen, sinnentrunkenen Salons; sie entwürdigte den charakterschwachen genialen Jüngling dazu, ihr Buhlknabe zu werden. Er hat die Arbeit und das Streben vergessen; er ist wie Herkules bei der Omphale in weiche Sinnenlüste eingewiegt; er hat das verloren, was das Wichtigste ist für jede Natur, die schaffen will: das natürliche Empfinden für die Reinheit. Die Kräfte, die ihm verliehen waren, um Mächtiges und Hohes zu schaffen, verzehren sich reißend schnell im Niedrigen und Tierischen. Und wie er der tollen Frau Adah dann gründlich satt ist, da will ihn diese schnell noch mit ihrer Nichte Kitty verkuppeln. Nur noch ein Schatten seiner selbst, wankt der Entnervte am frühen Morgen nach Hause,

und der alte Vater, der auf dem Wege zur Arbeit grade die Treppen hinuntergestiegen ist, muß dem taumelnden Jüngling diese selbe Treppe wieder hinaufgeleiten. Oben ist noch ein anderer bei der Arbeit: der arme Schulamtskandidat Riemann, der die Nacht benutzt hatte, um eine Rede über Janikows Kunst auszuarbeiten und in seinem Stübchen memorierend auf und abgeht. Dem an sich selbst verzweifelnden Freunde gibt er den Rat, die Reinheit wieder aufzusuchen und einmal die wahre Liebe in einer keuschen Umarmung wiederzufinden. Aber Willi Janikow ist schon zu dem Grade gesunken, daß in ihm selbst die Ahnung des Reinen zu Schmutz wird. Er stürmt in trunkenem Rausch in das Zimmer seiner süß-unschuldigen Pflegeschwester Käthchen, um sie mit jenen Umarmungen zu bestürmen, die das Gegenteil der Keuschheit und somit das Gegenteil der höheren Liebe sind. Nun ist Sodom zum Ende reif. Das arme Kind stürzt sich verzweifelnd ins Wasser; in Frau Adahs Salon gibt es schreckliche Szenen. Und wie Willi zur Staffelei wankt, um endlich, endlich — in kraftvoller Arbeit seine Mannheit wiederzusuchen, — da ist es zu spät! Ein Blutsturz tötet ihn.

Gewiß: die alte Wahrheit, daß der Mensch sich selbst verliert, wenn er seine Leidenschaften Herr werden läßt über sich selbst, — sie hätte nicht unheimlicher zum dichterischen Ausdruck gebracht werden können, als hier, wenn diese so von mir herausgeschälte Haupthandlung kurz und entschlossen und in deutlicher Beleuchtung durch den Grundgedanken dramatisch aufgebaut worden wäre. Aber so wird sie zerrissen von durchkreuzenden Nebenhandlungen, mühsam wieder zusammengenäht durch farbiges Rankengewirr und erstickt von schwülstig-schwülem Beiwerk. Das wäre alles nicht geschehen, wenn Sudermann hätte in behaglicher Ruhe daran arbeiten können, wenn ihm nicht jeden Morgen beim Frühstück sein eigner Name verwirrend aus jeder Zeitung entgegengegrinst hätte, wenn nicht törichte Freunde stündlich mit der Laterne der Öffentlichkeit blendend über seinen Schreibtisch geleuchtet hätten, wenn ihn nicht das Bewußtsein gepeitscht hätte: die ganze Welt guckt dir beim Schreiben beständig auf die Finger. Und obendrein drängte ihn wohl noch der Direktor des „Lessingtheaters“ um das Manuskript von Stück und Rollen, und der Ehrgeiz brüllte ihm beständig in die Ohren: im nächsten Herbst muß dein zweites Stück zur Aufführung kommen, und der Erfolg muß noch weit größer sein als beim ersten, sonst verlierst du deinen jungen Ruhm, und ein anderer läuft dir den Rang ab! — Unter all diesem verwirrenden Drang hätte auch der Größte nichts Großes schaffen können, und so kam es, daß der wirkliche Erfolg ganz ausblieb. Sudermanns Ruhm erhielt einen so empfindlichen Stoß, daß er sich niemals ganz wieder zu der alten Höhe aufschwingen konnte. — Aber freilich, obgleich das Stück in Wirklichkeit sehr wenigen gefiel, — gesehen wollte es doch jeder haben. Und so erlebte es denn eine stattliche Reihe von Aufführungen und wurde eine Zeitlang Abend für Abend vor ausverkauftem Hause munter ausgezischt, bis man sich daran gewöhnt hatte. Die gehässigste Kritik aber übte an dem gestürzten Rivalen ihres Hauptmann die Partei der „Freien Bühne“. Schlenther verglich Sudermann dort ohne weiteres mit der berühmten Backfischschriftstellerin — mit der Marlitt!

Inzwischen war auch Hauptmann mit einem neuen Werk fertig geworden, mit den „Einsamen Menschen“. — Ein Gelehrter wohnt einsam mit seiner Frau, deren Geld ihn den Sorgen des Lebens entrückt hat, deren Liebe ihn freundlich umgibt, deren Geist aber den seinen nicht verstehen kann. Desgleichen verstehen ihn seine Eltern nicht, denn sie sind fromm und er ist ein moderner Freigeist. Auch sein Freund Braun, ein junger Maler, hat kein Verständnis für ihn, nicht einmal für die zarten Saiten seines Herzens. Denn Johannes Vockerath steht auf dem Standpunkte, daß es kein Abfall von seiner geistigen Freiheit ist, wenn er den alten Eltern zuliebe sein Kind taufen läßt, was Braun aber für eine große Schwäche hält. Mit diesem Tauffest beginnt das Stück. Johannes' Liebenswürdigkeit bewirkt es, daß der Pastor und der Vater kein Glück haben mit ihren Sticheleien auf des Sohnes Gottlosigkeit und därwinistische Ketzerei. Da erscheint eine Freundin Brauns, eine Züricher Studentin. Sie kommt in Johannes' Haus, und dieser erkennt in ihr sofort die geistreiche Frau. Sie wird genötigt, ein paar Wochen in der Villa zu bleiben, und rettungslos kommt es zur Katastrophe. Johannes verliebt sich in sie, ohne es zu ahnen. Die junge Frau geht daran zugrunde, der Mutter blutet das Herz, aber Johannes veranlaßt die Anna Mahr immer wieder zur Verlängerung ihres Aufenthaltes. Wie sich endlich seine Eltern ins Mittel legen und Anna geht, stürzt er sich verzweiflungsvoll in den Müggelsee. — Nun, es ist gewiß ein großes Unglück für einen Mann, nicht verstanden zu werden von seinem Weibe. Aber daran zugrunde gehen kann nur ein Schwächling, zumal wenn das Weib so fügsam, still und lieb ist wie Frau Käthchen. Und in der Tat bemerkt das tieferblickende Auge, daß in Hauptmann sich langsam ein Wandel der Anschauung vollzieht. Er steht selbst nicht mehr ganz auf seiten des nervösen Helden. Ganz deutlich liest man aus manchen Äußerungen der Anna Mahr heraus, daß diese selbst auch nicht völlig eingenommen ist von dem guten Johannes, wie dieser von ihr. Die kühne Jungfrau, die, dem gesellschaftlichen Vorurteil zum Trotz, sich den Studien widmet, kann doch unmöglich an einen Schwächling, wie dieser Johannes einer ist, durch etwas anderes gefesselt sein, als durch die vorübergehende Anziehung des Gegensatzes! Sie ist die Besonnene, sie ahnt früh, daß sie Unheil stiftet, sie erkennt die Vorzüge Käthchens, deren ältere Rechte und gutes Gemüt an. Desgleichen ist Käthchen voller Bewunderung für die kluge und doch so weibliche Anna. Sie erklärt, sie wisse wohl, daß diese viel besser sei als sie. Rein und gut stehen also hier zwei Frauen einander gegenüber, die ein jammervoll schwacher Mann in den Strudel seiner nervös schwächlichen Leidenschaft hinabreißt. In dem letzten Gespräch, das im vierten Akt Johannes und Anna führen, mahnt sie ihn an das Leid, das er den Seinen bereite. „Ja, aber Sie sagten doch sonst selbst immer, man soll die Rücksicht auf andere nicht über sich herrschen lassen, man soll sich nicht abhängig machen!?“ Fein antwortete darauf Anna: „Aber wenn man abhängig ist?“ — Das Wort kann hier verschieden verstanden werden. Eigentlich aber charakterisiert es den ganzen Johannes. Er ist der Typus des abhängigen Menschen. Er kann nicht arbeiten ohne Anteilnahme anderer; er glaubt sich frei

zu machen von seinen äußeren Ketten, die ihn an Käthchen fesseln, und wird der Sklave seiner Neigung zu Anna. „Ich habe mich selbst gefunden und werde nur ich selbst sein. Ich selbst, trotz euch allen!“ So ruft er am Schlusse des dritten Aktes und weiß gar nicht, daß er gerade jetzt nur noch ein Geschöpf des Willens der Anna ist, deren Gedankenwelt ihm zur Lebensatmosphäre wird. „Ja, aber Sie sagten doch —“ wie deutlich gemahnt diese Ausdrucksweise an den Schulknaben vor dem Lehrer! Er nimmt es aller Welt übel, daß man seinen Verkehr mit Anna als ein „Verhältnis“ auffasse, da es doch fern ist von aller Sinnlichkeit. „Das Tier will nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich die Liebe erheben wird.“ So sagt Johannes wunderschön. Aber ist denn die Freundschaft an den Ort gebunden? Kann die Freundschaft keine räumliche Trennung überdauern? — Aber nein, will sie verreisen, so will er auch verreisen; ungeachtet der schrecklichen Qualen seiner Frau will er nach Zürich verziehen. Kaum ist Annas Zug nur abgefahren, so rast er schon hinunter in den See. Er war weder die Liebe einer Anna wert, noch die einer Käthe, die um seinetwillen langsam in Geistesstörung verfallen ist. Es ist kein Zweifel, Hauptmann hat hier den Typus des nervösen Weibmannes der mitleidigen Verachtung übergeben wollen. Im „Friedensfest“ stand er noch völlig unter dem Banne dieser Charaktere, wie eine Verteidigung derselben liest sich jenes ergreifende Drama. Hier aber fängt er an dies Weichheitsstadium zu überwinden. — Und auch eine weitere Klasse von Figuren läßt er hinter sich, die Loths. Anna Mahr sagt einmal von Braun, dem Maler: „Er hat etwas imputiert erhalten: gewisse sozial-ethische Ideen, oder wie man sie sonst nennen will; und daran haftet er nun, daran klammert er sich, weil er allein nicht gehen kann. Er ist keine starke Individualität als Mensch, wie sehr viele Künstler. Er getraut sich nicht, allein zu stehen, er muß „Massen hinter sich fühlen“. — Zwischen den Brauns und den Vockeraths hindurch soll es hinausgehen ins Land der selbständigen Kraft, das Anna andeutet mit den Worten: „Auf der einen Seite beherrschte uns eine schwüle Angst, auf der anderen ein finsterer Fanatismus. Die übertriebene Spannung scheint nun ausgeglichen. So etwas wie ein frischer Luftstrom, sagen wir aus dem 20. Jahrhundert, ist hereingeschlagen. — Meinen Sie nicht auch, Herr Doktor?“ Aber der Herr Doktor meint anders, denn er ist ja noch in dem Stadium der schwülen Angst, wie sein Freund, der Maler Braun, in dem des gedankenträgen Fanatismus. Schade, daß Hauptmann diese Anna Mahr nicht zur eigentlichen Heldin gemacht hat. Dann wäre es ein Zukunftsdrama geworden. So hat es eigentlich nur Interesse für das Studium der Entwicklung des Dichters. Denn, da diese Zukunftsgedanken nur episodisch auftauchen, so stellt es sich als ein Gegenwartsdrama der Nervosität doch nur neben das „Friedensfest“, dem es künstlerisch freilich weit nachsteht. — —

Trotzdem oder gerade darum — waren die „Einsamen Menschen“ das erste Stück Hauptmanns, das auf eine regelrechte Bühne übergeführt wurde. L'Arronge machte den Versuch, das Stück in den Spielplan des Deutschen Theaters einzufügen. Doch sah man hier so recht den Unterschied zwischen einer solchen

Aufführung und derjenigen auf einem Vereinstheater. Wo man „unter sich" ist, wird alles verstanden, und die langatmigen fünf Akte konnten daher auf der Freien Bühne ertragen werden, trotz des peinlichen subtilen Sekundenstils, in dem sie — treu nach den Vorschriften von Arno Holz — geschrieben sind. L'Arronge hatte deswegen berechtigte Angst vor seinem Publikum gehabt. Aber die „Verbesserung", die man deswegen am Stücke vornahm, war geradezu unerhört unkünstlerisch! Man ließ einfach den ganzen dritten Akt aus! Daß der Zusammenhang des Stückes dadurch für nicht eingeweihte Zuschauer in der Tat gar nicht gestört wurde, — das ist allerdings die denkbar schärfste Kritik, die man gegen diesen dritten Akt und somit gegen die Breite des ganzen Stücks aussprechen kann. Es gab denn auch zunächst nur sehr wenige Wiederholungen auf dem Deutschen Theater.


Peter Rosegger

Aber bald darauf verbreitete sich eine Nachricht über den jungen Poeten, die allerdings das größte Interesse erregen mußte. Es war in jenen Jahren in der Presse viel die Rede gewesen von der Not der armen Weber im schlesischen Gebirge. Die „hungernden Weber im Eulengebirge" wurden eine Zeitlang sprichwörtlich. Und nun kam plötzlich die Kunde, daß Gerhart Hauptmann — selber der Enkel eines schlesischen Webers — das Hochgebirge seiner Heimat durchstreife, um sich den Weberaufstand der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts recht anschaulich und lebendig zu machen. Hier also sollte nun, so erwartete man mit Bestimmtheit, das „soziale" Drama endlich entstehen.

Während er in der Stille an diesem neuen Werke arbeitete, brauste in Berlin der Wettkampf auf der Bühne fort. Da war soeben P. K. Rosegger, der liebenswürdigste aller deutschen Volksschriftsteller, auf dem ihm so ungewohnten dramatischen Kampfplatze erschienen, gleichfalls mit einem sozialen Drama. Dem Sinne nach ist es zweifellos das schönste, das die ganze Zeit hervorgebracht. An dramatischer Kraft bleibt es zwar freilich weit zurück hinter dem, was die Bühne in Wirklichkeit erfordert, aber wenn die „Einsamen Menschen" ein Drama sind, so ist es Roseggers „Am Tage des Gerichts" gewiß in viel höherem

Sinne. Die wunderbare Weise aber, wie es schlichte Naturwahrheit, ein tiefes soziales Mitgefühl und einen geradezu erhabenen Standpunkt freier Sittlichkeit vereinigt, hebt dieses Werk hoch empor über die meisten seiner Art. — Auch hier ist die eigentliche Heldin eine Frau aus dem Volke, eine Förstersfrau. Im ersten Akte wird ihr Mann erschossen vom armen „Tonl". Verzweiflung hat diesen zur Tat getrieben. Er ist schon einmal wegen Wilderns vorbestraft worden. Vergebens hat er seitdem Arbeit zu bekommen versucht. Alle weisen den bestraften Menschen hartherzig ab. Auch der Förster. Da wird Tonl wieder zum Wilddieb und schießt, ertappt, den Förster nieder. Martha, die Förstersfrau, muß es schaudernd mit ansehen. Tonl wird verhaftet. Im zweiten Akte, der voll ist von köstlichem Banditenhumor, harrt er im Kerker stumm und mürrisch seines Schicksals. Dies soll sich in nächster Zeit vollziehen, am „Tage des Gerichts". Im dritten Akte aber sehen wir schon, wie die Förstersfrau sich aufmacht, um als Belastungszeugin die Wanderung zum Gerichte anzutreten. Sie kommt dabei an der Hütte des armen Tonl vorüber und findet dessen Frau und Kinder, ohne sie sogleich zu erkennen. Die entsetzliche Armut und das schreckliche Elend der verkommenen Familie rührt sie aufs tiefste. Sie, die Armut nie gekannt hat, tut plötzlich einen tiefen Blick in die verzweifelte Lage so eines armen Ausgestoßenen, und aus den Erzählungen von Tonls verzweifelndem Weibe wird ihr plötzlich klar, wie anders ein Verbrecher oft erscheint, wenn man seine ganze Vorgeschichte kennt: wenn man erfährt, wie das Gute in seiner Seele untergegangen ist in Verzweiflung an Gott und Menschen und sich umgewandelt hat in rechtlosen Groll gegen die Glücklichen. Mit umgewandeltem Herzen schreitet Martha den Weg weiter zum Gericht, wo die Zeugenvernehmung mittlerweile bereits beendet ist. Mit einer köstlichen Satire beginnt jetzt der Gerichtsakt. Die Plaidoyers haben soeben angefangen. Der Staatsanwalt erklärt: wenn je ein Mörder seiner Tat überführt worden sei, so sei es Tonl. Und gleich darauf der Rechtsanwalt: wenn je die Unschuld eines Angeklagten klar erwiesen sei, so sei es bei diesem Tonl der Fall. In diesem Augenblicke tritt Frau Martha ein und man beschließt, sie schnell noch zu vernehmen — sie ist ja die einzige Augenzeugin. Aber wie sie jetzt auf den stumm-trotzigen Tonl blickt und tief in seiner verirrten Seele zu lesen glaubt, da verschmäht sie die blutige Rache, die ihr ja doch den geliebten Toten nicht wiedergeben kann. Sie antwortet gütig, ausweichend, menschenfreundlich, als zweifle sie an seiner Schuld. Da starrt sie Tonl an wie ein Wesen aus einer höheren Welt. Es ist das erste Mal, daß dem Armen und Verstoßenen teilnahmvolle menschliche Güte in dieser Weise entgegentritt. Bezwungen von dieser neuen Erfahrung und beschämt darüber, daß die Frau seines Opfers für ihn spricht, wirft er sich auf die Knie nieder und bekennt freiwillig seine Tat. Und während über dieser Szene voll heiliger Weihe langsam der Vorhang herniederrauscht, scheinen Staatsanwalt und Verteidiger sich auszuwachsen zu den Vertretern der menschlich-starren Gerechtigkeit und der göttlichen, alles verzeihenden Liebe. Man scheint keinem alltäglichen Gerichtstage, sondern einer Art von Weltgericht beigewohnt zu haben, und der Sinn des Ganzen bietet sich in dem Gedanken dar, daß die Strafe mit dem

Verbrechen aus der Welt verschwinden würde, wenn es gelingen könnte, jeder Menschenseele das ihr angeborene Gute liebevoll zu erretten. Die Wirkung dieses Schauspiels war tief und still, wie die einer ergreifenden Predigt, aber zu einer starken äußeren Wirkung war das wenig dramatische Drama freilich nicht geschaffen.

Eine solche aber errang ein anderes Drama, das gleichfalls einen schuldlos schuldigen Mörder zum Gegenstand hatte: die immer wieder auftauchende Behauptung, daß der vor Jahren verurteilte Albert Ziethen, der schon lange Zeit im Zuchthaus saß, in Wahrheit unschuldig sei, hatte wohl die leicht erregbare Phantasie des Dichters Richard Voß veranlaßt, einen unschuldig Verurteilten zum Helden eines Dramas „Schuldig" zu machen: „Thomas Lehr" wird nach langer Zwangshaft als unschuldig erkannt und aus dem Zuchthause entlassen. Heimkehrend findet er seine Familie in gräßlichem Zustand, seine Frau beherrscht von einem Wüstling, seinen Sohn von der Versuchung befallen, zum Mörder zu werden. In seiner Verzweiflung läßt er sich dazu hinreißen, mit der dem Sohne entwundenen Axt selbst den Mörder seiner Ehre zu erschlagen — und nun muß er als wirklich Schuldiger zurück ins Zuchthaus. Noch ehe dies krasse, aber wirkungsvolle Stück durch Barnays großartige Darstellung im „Berliner Theater" einen starken Sensationserfolg errang, hatte der junge Dichter Wilhelm Meyer-Förster ganz unabhängig von Voß denselben Stoff bearbeitet in seinem Drama „Unschuldig", das später im Königlichen Schauspielhaus umgetauft wurde in „Unsichtbare Ketten". Hier war der Held ein junger Arzt, der wegen mangelnder Beweise aus der Anklage des Mordes entlassen worden war. Überall schleicht ihm der Verdacht nach, er findet keine Praxis wieder, ein Anfall seines Jähzorns bringt gar die Mutter auf den schrecklichen Verdacht, an dem sie zugrunde geht. In seiner Verzweiflung erschießt er seine Braut und ist nun gleichfalls ein wirklicher Mörder. — Infolge einer ungeschickten Bühnenbearbeitung versagte das Stück bei der Aufführung — desto stärkeren Erfolg hatte ein anderes Mörderdrama.

Felix Philippi, der einst mit Deutschinger zusammen in Augsburg die erste Aufführung von Ibsens „Gespenstern" veranlaßt und später manches Drama geschrieben, errang ihn beim Publikum mit seinem „Alten Lied". Da ist ein Rechtsanwalt Dr. Cornelius, der einem entlassenen Zuchthäusler Vorwürfe darüber macht, daß er aus einem anständigen Menschen durch Eifersucht zum Mörder geworden ist. Im nächsten Augenblicke aber erfährt Cornelius, daß seine eigene Frau ihn schamlos hintergeht, und er greift in blinder Wut zur Mordwaffe. Es ist das alte Lied, daß die Leidenschaften Herr werden über den Verstand.

Nur ganz lose waren in diesem äußerlich sehr wirksamen Stück Liebe und soziale Gegensätze miteinander verknüpft. Aber eine entfernte Ähnlichkeit in der Idee verknüpft es mit Roseggers Meisterwerk: der Versuch, einen Mord aus sozialen Gründen zu erklären. Das Gleiche versuchte einige Wochen darauf Karl Emil Franzos in seinem „Präsidenten". Ja, auch er — einer der allerbedeutendsten und beliebtesten Erzähler — wollte zum sozialen Dramatiker werden. Und so bearbeitete er einen seiner packendsten Romane zu einem wirkungslosen Theaterstück. Ein Gerichtspräsident soll eine Kindesmörderin aburteilen und entdeckt

in ihr seine eigene natürliche Tochter. Er hat früher einmal mit einem armen Mädchen ein Verhältnis gehabt, das er später gelöst hat seiner Karriere wegen. Nun steht die Tochter der treulos Verlassenen wiederum als eine Gesunkene vor ihm. Sich selbst muß er die Schuld an ihrem moralischen Fall zuschreiben, da er sie ja um den Vater betrogen hat. Der Versuch, sie zu befreien, verstrickt ihn in neue Kämpfe, aus denen er schließlich keinen anderen Ausweg findet, als den Selbstmord. — Dieser Stoff war als Roman mit großer Meisterschaft von Franzos gestaltet worden. Das daraus geformte Drama zerflatterte und blieb wirkungslos.


Hans Olden

Doch — die Mörder zu entschuldigen war nun einmal das Lieblingsthema der Dramatiker. Am meisten mochte dazu der großartige Mörderroman des Russen Dostojewskij „Schuld und Sühne" beitragen, der unter dem Titel Raskolnikow in Deutschland immer bekannter wurde. Der frühere Schauspieler Hans Olden, der schon in der ersten Nummer der „Freien Bühne" für Tolstoj eingetreten war, brachte jetzt auch dem anderen Russen eine Huldigung dar, indem auch er ein Mörderdrama ersann. Die eigentliche Veranlassung dazu hatte ihm zwar freilich ein schrecklicher Mordprozeß aus der Berliner Gesellschaft gegeben. Eine gebildete Frau, die Gattin eines jüdischen Rabbiners, hatte ihren eigenen Bruder dazu angestiftet, ihren Mann zu töten; zum Glück war aber dieser Mordversuch nicht gelungen. — Nach der Methode der Realisten griff Olden diesen Fall „aus dem Leben" heraus und machte daraus ein Bühnenstück. Ein junger Mann, der seine Schwester sehr liebt, entdeckt, daß diese

unglücklich verheiratet ist. Er erschießt seinen Schwager daher bei einem Spaziergang im Tiergarten, kurz ehe er ins Ausland abreist. Nach seiner Wiederkehr verrät ihn sein schuldiges Gewissen. — Doch besaß Olden nicht die volle Dichterkraft, um diesen seltsamen „Glückstifter" seelisch glaubhaft zu machen.

Doch war hier mit dem Mörderproblem ein anderes verknüpft, das ja seit Jahren schon das Lieblingsthema der Realisten war: das der leidenden Frau in der unglücklichen Ehe. Auch dies sollte nun noch naturalistischer behandelt werden. Zwei Wiener Autoren, G. Schwarzkopf und C. Karlweis, hatten sich zusammengetan, um „eine Geldheirat" so trocken und nüchtern zu schildern, wie sie im Leben häufig genug vorkommt. Das gelang ihnen so gut, daß auch ihr Schauspiel in allzugroßer Nüchternheit stecken blieb.

Das Mörderthema aber, das nun einmal in der Luft lag, verfeinerte sich allmählich. Zwar brachte der Berliner Kritiker Eugen Zabel gemeinsam mit dem Hamburger Ernst Koppel den „Raskolnikow" selbst auf die Bühne, aber man fing doch jetzt an, den Mord mehr im geistigen Sinne aufzufassen.

Mit einem ähnlichen Stoff sprang Ludwig Fulda in die Arena: „Die Sklavin" nannte er sein neues Schauspiel, worin eine Frau allerdings fast noch ärger als eine Sklavin von ihrem Manne behandelt wird. Sie darf nicht lesen, was ihr Freude macht; sie muß schweigend zusehen, wenn ihr Mann mit seinen Freunden Skat spielt; und dieser verbietet ihr den Mund, wenn sie bei den ernsten Gesprächen der Männer mitreden will; nur wenn die sinnliche Begier in ihm erwacht, scheint er sie zu lieben und verlangt, daß sie ihm zu Willen ist. Wie sie das plötzlich nicht mehr aushalten kann, geht sie davon und will sich mit einem von ihr geliebten Baumeister verheiraten. Aber ihr erster Gatte gibt sein Herrenrecht an seine Sklavin nicht auf, und da ein gerichtlicher Scheidungsgrund nicht vorliegt, so bleibt ein Prozeß aussichtslos. Da beschließt sie, mit dem Manne ihrer Wahl in freier Liebe zu leben. — Mit diesem Stück, das einen vorübergehenden Erfolg errang, hatte Fulda sich nun völlig, in Form wie Gedankeninhalt, auf den Boden der einst von ihm bekämpften modernen Richtung gestellt. Aber seine Eigenart hatte er dabei so gut wie ganz verloren. Das Stück machte den Eindruck einer vortrefflichen Schülerarbeit, die nach den Vorschriften von Holz, Brahm und Hauptmann sauber und nett ausgeführt war und von den drei Lehrmeistern mit der Zensur 1a bezeichnet werden konnte. An Frische aber stand es hinter den Lustspielen aus Fuldas Anfängen weit zurück. Denn diese waren aus der Seele ihres geistigen Vaters geboren, während Fulda jetzt seine Buchstaben nur ängstlich und mühsam in die vorgezogenen Schönschreiblinien der Berliner Allerweltsmeister malte.

Einen gab es, der sich mächtig empörte über diese vollkommene Selbstknechtung Fuldas — das war sein väterlicher Freund, der alte knorrige Nibelungendichter Wilhelm Jordan. Von Frankfurt a/M. aus sandte er seinem einstigen Liebling eine öffentliche poetische Ermahnung, voll Zorn gegen die Berliner:

Ludwig, Ludwig, komm nach Hause!
Nicht als übereilt sanguinisch
widerlege schöne Hoffnung.
Komm! Verkümm're nicht berlinisch!
Vielverheißend war dein Anlauf;
wähltest eigne, saubre Pfade! —
Nippe nicht am Jüngsterfusel
dich auch krank. Es wäre schade.

Mußt auch du zum Bühnenfutter
Ehefäulnis dir erwitzeln,
um, auf Märchenglück versessen,
hohle Weiber toll zu kitzeln,
bis sie schwören, daß nur Buhlschaft
sie von heil'ger Schande rette,
denn des Sakramentes Pflichtband
sei nur schnöde Sklavenkette?

Komm nach Hause! Große Forscher,
willensstarke, geniale
Staatenlenker, siegeskund'ge
Feldherrn, tapf're Generale
war die Spreestadt stets geeignet
uns zum Segen zu erziehen;
aber Dichter hohen Ranges
sind noch niemals dort gediehen.

Nicolai, Onkel Spener,
Tante Voß, besorgten's nüchtern,
Goethen, Schillern, dann auch Rückert
südwärts wieder zu verschüchtern.
Tieck nur blieb, der die Romantik,
die verstorbene alte Hexe,
lebend log, und Raupach saß im
Meisterstuhl der Dramenfexe.

Was man heute dort bejubelt
und bezahlt mit reichem Lohne,
ist gepaust mit Unratfarben
durch französische Schablone.
Artig Eignes kannst du malen,
brauchst nicht für den Markt zu pinseln,
noch der kranken Weltverkläger
Unkenrufe nachzuwinseln.

Keusch und vornehm wieder dichte,
singe nicht im Jüngsterchore,
rüste echten Sieg, verzichte
stolz auf modisches Furore.
Sei nicht mußesiecher Hulda
Lüsterlaunen liebedienisch.
Komm nach Hause, Ludwig Fulda,
sonst verkümmerst du berlinisch! —

Und Jordan war nicht der einzige, der von der älteren Generation noch Einspruch erhob gegen die junge. Freilich — Lubliner hatte das schnell wieder aufgegeben. Erfolgbedürftig, wie er war, hatte er sich schleunigst selbst daran gemacht, in einem „realistischen" Drama die „soziale Frage" zu lösen. Und er fand diese Lösung sehr einfach: der Kaiser muß Befehl geben, daß Fortbildungsschulen für das Volk geschaffen werden; dann braucht ein armer Werkführer nicht mehr seine genialen technischen Ideen in sich verrosten lassen — aus Mangel an Vorkenntnissen. Im Hinblick auf diesen „kommenden Tag" schließt der „Dichter" sein Stück sehr stimmungsvoll patriotisch; und da nun damals Wilhelm II. die Schulreform kräftig in die Hand nahm, so läßt sich begreifen, warum der vielgewandte Herr Lubliner plötzlich nach dieser Seite hin seine Verbeugung machte. Sehr rührend bezog er sich in der Vorrede zur Buchausgabe auf jenen Apostel, dem einst ein Heide im Traum erschien mit der Bitte, auch sein Volk zu bekehren. So sei auch ihm öfter ein Arbeiter erschienen mit der Bitte, auch über seinen Stand einmal ein Stück zu schreiben. Dies Versprechen hatte Lubliner nun eingelöst, und Europa konnte aufatmen.

Aber als Gegner der ganzen Richtung zeigte sich von der Bühne herab noch immer Paul Lindau in seiner „Sonne". Ein junges Weib, Mathilde von Hohenrade, will gleich Ibsens „Nora" von Mann und Kindern gehen, da ein Schaumschläger der modernen Richtung sie betört. Sie und die gleichfalls betörte Bankiersfrau Dora Alexis samt ihren bedeutungslosen Männern stellen die Schattenseiten des modernen Lebens dar, während die junge Sabine Berg die

poetisch gedachte Verkörperung der Sonne darstellt und ihr Bräutigam, der Rechtsanwalt Gregor, den Sinn des Stückes ausspricht in den Worten: „Wer mir die Freude am Leben raubt, der bringt mich um mein höchstes Gut". Das richtet sich also gegen den modernen Pessimismus, und über den Naturalismus heißt es: „In der modernen Kunst scheint die Wahrheit erst da anzufangen, wo die Seife aufhört". — In ähnlicher Weise bekämpfte Paul Heyse den Wahrheitsfanatismus in seinem Schauspiel „Wahrheit". — Aber Lindau war damals schon von Berlin nach Strehlen bei Dresden übergesiedelt.

Sein Nachfolger als erster Kritiker am „Berliner Tageblatt" war Sudermanns Genosse Otto Neumann-Hofer geworden. Gleichzeitig ward dieser der Herausgeber des „Magazins für Literatur". Die Redaktion Bleibtreus hatte dort nicht lange gedauert. Aber der modernen Richtung war die Zeitschrift treu geblieben, als sie 1888 in den Besitz des Dresdener Verlegers Ehlermann überging und Wolfgang Kirchbach eigens von der bayrischen Hauptstadt nach der sächsischen zog, um die Redaktion zu übernehmen. Jetzt kaufte der Enkel des Begründers, Sudermanns Verleger Lehmann, die Zeitschrift und übertrug die Redaktion seinem Vertrauensmann. Da nun gleichzeitig derselbe Verleger auch eine Zeitschrift für moderne Romane unter dem Titel „Romanwelt" schuf und auch deren Leitung den Händen Otto Neumann-Hofers anvertraute, so nahm der Führer der Sudermann-Partei nunmehr auf einige Jahre eine dreifach gesicherte literarische Machtstellung in Berlin ein. Es geschah dies um dieselbe Zeit, wo Fontane sich ganz von der kritischen Tätigkeit zurückzog und Schlenther nun als Führer der Hauptmann-Partei die einflußreiche Kritik der „Vossischen Zeitung" einseitig und vorurteilsvoll beherrschte. Brahm legte später die Redaktion der „Freien Bühne" nieder, nachdem ihm früher schon eine ganze Reihe von modernsten Autoren die Mitarbeiterschaft gekündigt hatte und später die Wochenschrift in eine Monatsschrift umgewandelt wurde. Sein Nachfolger wurde Wilhelm Bölsche, ein treuer Genosse der Hauptmann-Partei.

Ja, von einer „Hauptmann-Partei" kann man jetzt mit Fug und Recht reden; denn dieser begabteste Ausgestalter der dichterischen Theorie von Holz und Schlaf hatte seine jungen Meister längst in den Schatten gestellt. Diese beiden scheinbar so Unzertrennlichen aber beschlossen gerade jetzt sich zu trennen. Sie setzten vorher ihrer Freundschaft selbst zwei literarische Denkmale. Das eine war durchaus gut zu heißen. Sie sammelten nämlich alle ihre gemeinsamen Arbeiten unter dem Titel „Neue Geleise" (Berlin 1891). Der Titel war insofern berechtigt, als ja auf diesen „Geleisen" in der Tat eine ganze Reihe Jüngster ihre kleinen Dampfmaschinchen dahinsausen ließ, und auch Hauptmanns Lokomotive rollte noch immer auf diesen Schienen. Und daß auf ihnen kein Schnellzug in die Ewigkeit sausen würde, konnten damals nur Weiterblickende erkennen. Auf alle Fälle aber bleibt die Sammlung ein interessantes Dokument, umsomehr, als die Eitelkeit der Autoren eine ganze Auswahl von Zeitungskritiken hatte andrucken lassen. Arg enttäuscht aber wurden ihre treuesten Anhänger durch die letzte Veröffentlichung der Dioskuren: „Der geschundene Pegasus". Der vielver-

sprechende Titel ließ erwarten, daß hier eine große Satire auf die Dichtung der Zeit erfolgen sollte. Aber statt dessen erhielt der bestürzte Käufer ein großes Buch in Bilderbogenformat in die Hand, das im Stil von Wilhelm Buschs geistreichen Scherzbüchern — aber leider ohne dessen Geist und Scherz — einen Tag aus dem Leben der beiden Dichter der Familie Selicke schildert. Die von Schlaf gezeichneten Bilder sind ganz geschickte Nachahmungen von Buschs eigenartigem Karikaturstil und dürfen als anspruchslose Selbstironie vorbeigelassen werden. Aber fast Mitleid erregend ist die Hilflosigkeit, mit der Holz sich quält, neckische Verse zu schmieden über seine und seines Freundes Schlaf Erlebnisse in ihrer Wohnung zu Nieder-Schönhausen, beim Mittagsmahl in Berlin im „schwarzen Truthahn“ und nachher im „Café zum gebratnen Floh“ und in verschiedenen Kneiplokalen; und nur ganz flüchtig wird in zwei Strophen ein „literarischer Verein“ gestreift. Als Probe des gequälten Witzes mag die Schlußstrophe hier stehen:

„Doch jetzt, o Leser, dir zur Qual
die unvermeidliche Moral:
Kannst du's vermeiden, heiß' nicht Schulze,
plagt dich die Gicht, trag mit Geduld se,
schlürf' sogar Austern, knacke Nüsse,
doch schinde niemals Pegasüsse!“ —

Von nun an trennten sich die beiden Freunde. Arno Holz veröffentlichte im selben Jahre noch sein Schriftchen „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ (Berlin 1891), das er „seinem lieben Freunde“ Joh. Schlaf widmete. Er erzählt darin ausführlich von seinem neuen Kunstprinzip und wie er dazu gekommen. Ich habe seinen Gedankengang schon ausführlich im vorigen Kapitel besprochen. Ein zweiter Band, der zwei Jahre später folgte (Berlin 1893), ist, wie hier schon erwähnt sein soll, nur eine übermäßig ausführliche Beantwortung einer eingehenden Kritik, die Karl Erdmann in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ veröffentlicht hatte. So war Holz ganz zum Theoretiker geworden und wußte auch auf diesem Gebiet nichts Neues mehr hervorzubringen.

Nicht so Johannes Schlaf. Dieser stellte sich mit einem selbständigen Skizzenbändchen ein: „In Dingsda“ (Berlin 1892). Es ist hier das Holzsche Kunstgesetz befolgt. Diese Stimmungsbilder aus einer kleinen Stadt sind stofflich betrachtet absolute Nichtse, nur auf die Ausführung ist der ganze Wert gelegt; eine weiche träumerische Stimmung, die überall hindurchschimmert, hat sich auch später immer wieder als Schlafs Eigenart gezeigt. Und diese Weichheit kennzeichnet auch trotz aller damit verbundenen Kraßheiten den Helden seines Dramas, das er gleichzeitig erscheinen ließ: „Meister Oelze“ (Berlin 1892). Vergebens erinnert der Titel an die große tragische Welt von Kretzers herrlichem „Meister Timpe“. Timpe war ein Riese, und der Zusatz Meister bedeutete, daß er für seinen Beruf kämpfte und starb. Oelze ist natürlich ein Schwächling, und sein Beruf kommt für das Drama gar nicht in Betracht. In einem thüringischen Dorfe lebt er, geplagt von seinen Gewissensbissen. Er hat nämlich im Verein mit seiner Mutter deren Mann umgebracht. Seine Stiefschwester Pauline ahnt dies

Verbrechen, und die ganze „Handlung“ des dreiaktigen Dramas besteht darin, daß diese Stiefschwester den verbrecherischen Bruder, der obendrein im letzten Stadium der Schwindsucht steht, durch ihre beständigen Anspielungen zu Tode quält. Sich räuspernd, hustend, blutspeiend, äußerlich über Gott und Himmel zynisch redend, sitzt dieser jammervollste Schwächling, den die Mörderzunft je hervorgebracht hat, in seinem Sessel und wehrt mit kühlem Spott die Angriffe seiner Schwester ab. Wie feige er aber in Wahrheit ist, das verrät er besonders durch zwei Eigenschaften: erstens läuft er immer zum Zimmer hinaus, wenn seine Mitschuldige, die alte, längst blödsinnig gewordene Frau Oelze, ihr Bett verläßt; zweitens verlangt er von seinem kleinen Sohn, daß er Pastor werden soll. Also innerlich glaubt dieser Meister Oelze an Gott und Himmel und ist erbärmlich genug, seine eigene Schuld dadurch sühnen zu wollen, daß er seinen Sohn zum Geistlichen bestimmt. Sein Glaube ist also nicht Frömmigkeit, sondern nur ein unbestimmtes Angstgefühl. Und dabei ist Oelze auch noch zu feige dazu, diesen seinen inneren Glauben öffentlich zu bekennen. Und statt nun wenigstens den Sohn, wenn dieser nun einmal Geistlicher werden soll, von vornherein für solchen Beruf zu erziehen, so brüstet er sich vielmehr in Gegenwart des Knaben mit dem zynischsten Atheismus. Ja, er redet dem Jungen geradezu ein, er solle nur darum Theologie studieren, weil die Pastoren das meiste Geld verdienen. Er erzieht den Knaben geradezu zum Heuchler, und das scheint ihm schon trefflich gelungen zu sein; denn auf der Bühne zeigt jener sich als ein rüdiger Bengel, der nur seine Freude daran hat, Tiere und Menschen zu quälen; aus der Schule aber bringt er die besten Zeugnisse über Religion und über Betragen mit. Und beim Anhören eines solchen Zeugnisses stirbt der Vater zum Schluß mit den Worten: „So . . . Soo . . . Paſ — ter . . .“ — Es ist kaum zu sagen, mit welchem Maß von Verachtung man von dieser Jammergestalt Abschied nimmt. — Der soziale Zug fehlt ganz in diesem Schauspiel, und mehr und mehr fing man auch schon an, das eigentlich soziale Element mit dem rein erotischen zu verwechseln, wie es sich auch im mißlungenen Verführungsschauspiel „Helga“ zeigte, mit dem Hans Hopfen vergeblich auf dem Kampfplatz der sozialen Dramatik erschien. Ja — vergeblich! Das war das immer wiederkehrende Ergebnis aller dieser unablässigen Versuche von alt und jung. Zu einem wirklichen Drama erwies sich die „soziale Frage“ immer wieder als zu spröde, auch da, wo man sie in ihren dramatischsten Punkten erfaßte. So brachte der Berliner Rechtsanwalt Richard Grelling (geb. am 11. Juni 1853) in seinem Schauspiel „Gleiches Recht“ (1892) eine ganze stürmische Arbeiterversammlung auf die Bühne. Sie wirkte natürlich dramatisch, aber es war ihrem Verfasser, einem eifrigen Schüler des Naturalismus, nicht gelungen, diese Versammlung organisch in ein wirkliches Drama hineinzupassen. — Vorübergehend wenigstens einen Theatererfolg erzielte dagegen der Schauspieler Vischer mit seiner „Schlimmen Saat“. Daß eine Frau aus dem einfachen Volke mit ihren Kindern zu hoch hinaus will, ist hier die Veranlassung für eine theatralisch sehr geschickt aufgebaute Handlung, in die sich völlig zwanglos Schlagworte der sozialistischen Weltanschauung einfügen, wie: einen Charakter könne sich heut nur ein Reicher leisten. Nur schade, daß es

der straff geschlossenen Handlung an Charakteren fehlt, die durch ihr eigenes Sein das Interesse der Zuschauer dauernd fesseln könnten. — Die ganz entgegengesetzten Fehler und Vorzüge kennzeichnen das Stück, mit dem das junge Haupt der realistischen Schule nun hervortrat.

Hauptmann hatte nämlich mittlerweile sein neuestes soziales Drama beendet. Es erschien in echt schlesischem Dialekt unter dem Titel „De Waber", und fast gleichzeitig in einer hochdeutsch gefärbten Fassung als „Die Weber".

In losen Bildern zeigt das Stück das Leid der Darbenden, gewissermaßen immer wieder dieselbe Situation wiederholend und steigernd. Das erste Bild führt uns in diese Situation ein. Am lebendigsten und deutlichsten entfaltet sie sich an dem Tage, da die Weber ihre mühsam gefertigte Arbeit zum Verkaufe tragen. Ein großes, kahles, graugetünchtes Zimmer bildet den geschäftsmäßig melancholischen Hintergrund. In langen Scharen ziehen Weber — Frauen und Kinder — herein, legen ihr Gewebe auf die lange Bank und warten, bis sie an den Tisch herantreten können, hinter dem der herzlose Pfeifer, selbst ein Weber, jetzt Gehilfe des Fabrikanten Dreißiger, ihre Ware prüft und den denkbar niedrigsten Lohn bestimmt. Von den „dreizehntehalb" Groschen, die ein „Webe" eigentlich kosten soll, zieht er fast stets noch etwas ab für Fehler in der Arbeit oder Mängel am Gewicht. Die große Wage regiert der Lehrjunge, der hier und da schnodderige Bemerkungen mit dem Kassierer Neumann austauscht, während letzterer das Geld mürrisch und geschäftsmäßig den Webern aufzählt. Die lächerlich kleinen Preise, die immer wieder genannt werden, schweben wie das furchtbare Schicksal über den Hungernden. Furchtbarer aber ist die Erbarmungslosigkeit Pfeifers. Da bittet eine Weberfrau erbärmlich und demütig um ein paar Groschen Vorschuß für Brot. Pfeifer hört nicht danach hin. Da fleht der Weber Heiber um Stundung des ihm am vorigen Zahlungstage bewilligten Vorschusses. Er wird nicht erhört. Geschäftsmäßig geht die Sache ihren Gang weiter. Charakterköpfe heben sich aus der Masse der Wartenden heraus. Der alte Baumert trägt in einem Tuch einen geschlachteten Hund bei sich. Er ist ihm vor Wochen zugelaufen, jetzt soll er den so lange schon leeren Kochtopf füllen. In dem energischen jungen Weber Bäcker aber tritt uns die erste Gestalt voll Willenskraft entgegen. Er spottet so laut und keck über die Hungerlöhne, daß der Chef des Geschäfts, Herr Dreißiger, selber hereintritt, um ihn abzufertigen. Die Arbeit wird ihm entzogen, aber er hebt den Kopf noch mehr und setzt es durch, daß der ihm hingeworfene Lohn ihm ordnungsmäßig in die Hand gezahlt wird. Ein vor Hunger ohnmächtig zusammenbrechender Knabe wird von Dreißiger in sein Privatkontor entfernt, damit er nicht noch mehr böses Blut errege, und eine heuchlerische Rede des Chefs, in der er sich noch gar selber das Zeugnis eines humanen Mannes ausstellt, und es von den zitternden Hungersklaven der Fronarbeit bestätigt erhält, macht den Schluß des ersten Aktes. Der Herr will noch zweihundert Weber anstellen, aber sie sollen für ein „Webe" nur noch eine Mark erhalten. Unter dem Murren der Ärmsten schließt das erste Bild. Das zweite zeigt uns das Heim des alten Baumert. Die Mutter des vor Hunger zusammen-

gebrochenen Knaben ist zum Besuch. Die Töchter Baumerts liegen dem Weben ob, die Mutter und ihr idiotischer Sohn arbeiten an Spulrädern. Aus ihren Reden entwickelt sich ihre gräßliche Notlage. Auch der Besitzer des Häuschens, dem sie den Mietzins schuldig sind, der alte kräftige Ansorge, hat kaum zu leben, da das Häuschen einzustürzen droht. Da bringt der junge „Jäger“, ein eben vom Militär freigekommener frischer Junge, Leben in das Haus. Als Offiziersbursche hat er sich feine Manieren und „feines Sprechen“ — allerdings sehr mangelhaft — angewöhnt. Er, der Taugenichts daheim, hat beim Militär seinen Dienst vortrefflich getan. Mit neuem Anzug, silberner Uhr und dem schwindelnd hohen Vermögen von zehn Talern kommt er daheim an. Er hat die Welt gesehen und höhnt über die gräßlichen Zustände, die er daheim vorfindet. Auch das Lied vom „Blutgericht“ hat er mitgebracht. Dies Lied, von dem schon im ersten Akte die Rede war, liest er zum ersten Male bei Baumert vor. In der Nähe hat er's schon gesungen, das Lied vom Blutgericht, das Lied, das die Leute vom Schlage der Dreißiger als Blutrichter und Leiter von Folterkammern bezeichnet. So schülerhaft er das Lied vorträgt, es ergreift Ansorge und den alten Baumert mächtig, den armen Mann, der eben den Hundebraten wieder von sich geben mußte, weil sein geschwächter Magen kein Fleisch mehr vertragen kann. Lauter hallt das Lied durch alle Herzen im dritten Akte im Wirtshaus — Kretscham genannt — zu Peterswaldau, dem Wohnorte Dreißigers. Anfangs geht es da zwar friedlich zu. Ein Geschäftsreisender, der mit dem Wirtstöchterlein seinen Spaß hat, findet die Zeitungsberichte über das Elend der Weber übertrieben. Ein Tischlermeister belehrt ihn darüber, daß hoch oben im Gebirge, den staatlichen Abgesandten versteckt, die Hütten der Armut liegen — der Zuschauer glaubt dies gern, denn er kennt ja das Heim des alten Baumert. Aber der Reisende glaubt es nicht. Der unsinnige Aufwand bei einem Weberbegräbnis, das gerade stattfindet, und das nach altem Herkommen prächtig gefeiert werden muß, scheint seiner Ansicht recht zu geben. Da treten Weber herein: Bäcker und Jäger, die beiden unruhigen Geister, sind darunter. Es kommt zu gefährlichen Reden, die den Ruhigen Grauen erregen. Man merkt, daß eine ungewöhnlich große Weberansammlung stattfindet draußen im Ort. Bald heißt es, man wolle sich impfen lassen, bald, es sei Zahltag bei Dreißiger. Aber das revolutionäre Gepräge der Versammlung verrät sich bald. Eine Rempelei mit dem feigen Gendarm Kutsche, der schimpfend entweicht, zeigt das erste Stadium des Aufstandes. Dann ertönt laut das Lied vom Blutgericht, jetzt das „Weberlied“ genannt, und sogar der alte Baumert taumelt mit hinaus in den beginnenden Aufstand. Der vierte Akt zeigt uns, daß man im Hause Dreißigers den Ernst der Sache noch nicht begriffen hat. Der Blutsauger will gerade mit dem Pastor des Ortes, der feige und verlogen die Religion in den Dienst des Fronherrn stellt, seine Partie Whist spielen; gegen die singenden Haufen da draußen hat man den Büttel gerufen. Ein junger Kandidat, Hauslehrer bei Dreißiger, wagt, ein Wort der Entschuldigung für die Hungernden im Namen des echten Christentums einzulegen — ein Verweis vom Geistlichen und die Entlassung aus seiner Stellung durch Dreißiger ist das einzige Ergebnis.

Aber die Partie Whist kommt auch nicht zustande. Jäger wird gefangen eingebracht. Er ist stolz und frech in seinem Wesen. Er spottet der Fesseln, die man ihm anlegt, denn er weiß ja, daß er draußen befreit werden wird. Und so geschieht's. Panik verbreitet sich auf diese Nachricht hin im Hause. Alles denkt nur noch an Flucht. Frau Dreißiger klammert sich in ihrer rasenden Angst an den Kutscher, der sie zum Wagen führt. Die mutigen Rappen fürchten sich vor niemandem. Die Flucht gelingt, alles rettet sich, aber die Weber, nun im Rausch der Revolution in eine Räuberbande umgewandelt, dringen in Dreißigers Haus ein und schlagen alles kurz und klein. Im letzten Akte ist der Ruf ihrer Taten schon nach Langenbielau gedrungen. Dort steht unter anderen das stille Haus des friedlichen, gottergebenen Webers Hilse. Er hat sein Morgengebet gerade beendet, in dem er alltäglich Gott bittet, ihn Demut zu lehren, damit er des Lebens Not als Läuterungsmittel der Seele erkenne. Seine Frau und sein jungverheirateter Sohn Gottlieb haben diesen sanften Glauben von ihm erlernt. Die Schwiegertochter Luise nur ist anderer Meinung. Ein silberner Löffel aus Dreißigers Besitz, den Hilses kleine Enkelin gefunden hat, ist das erste Zeugnis für das, was in Peterswaldau geschehen ist. Schleunigst läßt ihn Hilse durch seinen Sohn auf das Amt tragen: er verschmäht gestohlenes Gut. Da erscheint ein Arzt, der von dem Aufstand erzählt. Genauere Kunde bringt der originelle Lumpensammler Hornig, der schon im Gasthof im dritten Akte zugegen war — horchend und schürend, aber nicht handelnd eingegriffen hat. Er meldet, daß die wildgewordenen Weber ihm auf dem Fuße folgen. Und sie kommen daher, in bacchantischem Zuge, sie verlangen, daß Hilse und die Seinen sich ihnen anschließen, aber Hilse widersteht. Selbst wie sein Sohn endlich von dem allgemeinen Feuer angesteckt ist, bleibt er daheim, nicht aus Furcht — ist er doch ein alter Invalide aus dem Kriege — sondern aus Überzeugung. Er will rechtlich bleiben bis zum Schluß. Da rückt draußen das Militär an, von den Webern mit Steinwürfen begrüßt. Alles flieht, nur Hilse bleibt im Bewußtsein seiner Rechtlichkeit am Fenster vor dem Webstuhl sitzen, wo Gott ihn nach seiner Meinung hingesetzt hat. Da schlägt von außen eine Kugel zum Fenster herein und tötet ihn. Der einzig Unschuldige ist der Einzige, den wir auf der Bühne sterben sehen. Mit diesem schrillen Mißton endet das Stück. —

In allen Revolutionsdramen unserer großen Dichtungsepoche handelt es sich um die Empörung gebildeter Bürgerkreise mit gebildeten Ideen und gebildeter Sprache. Alle Tiraden des Pathos und der Leidenschaft passen in ihren Mund, denn die Revolution weckt die rednerischen Talente, und ein aufmerksamer Beobachter aller politischen Versammlungen lernt schnell, daß das Pathos den meisten Politikern der Rede zur zweiten Natur wird. Hier also ist es leicht, Dramen zu schaffen. Aber die revoltierenden Arbeiter! Die Revolten aus Hunger! Die Empörungen der Verschmachtenden, der Blassen, Elenden und Abgezehrten — sie vertragen keine leuchtenden Farben. Und so kam es, daß der Führer der Arbeiter den sozialistischen jungen Brauseköpfen der achtziger Jahre meist gelang, aber die Arbeiter selbst waren entweder die Stummen, oder ihre dramatische Sprache

entbehrte der Wahrheit; es waren Salonarbeiter, unwahr, wie die gezierten Schäfer des ausgehenden Mittelalters. Schon Gustav Freytag meint in seiner Technik des Dramas, ein gewisser Bildungsgrad sei nötig für die Helden der Tragödie. Und dann noch eins. Es macht wenig Eindruck, wenn jemand sein eigenes Leid klagt, man muß ihn leiden sehen. Die Wirkung der Tyrannei, wie sie Schillers „Tell" so großartig malt, und wie sie aus Goethes „Egmont" so ergreifend herausklingt, ist greifbar, sie ist gegenständlich — aber das stille Leid des Hungers, dem keine Worte verliehen sind, schien nur dem Epiker sich zur Behandlung zu eignen. Denn auf der Bühne muß man sprechen, und dem Menschen, der über seinen Hunger spricht, glaubt man selten. Diese beiden Schwierigkeiten hat Hauptmann überwunden. Seine Arbeiter sind echt. Man würde ihre blassen Augen und abgezehrten Körper sehen, auch wenn man die szenischen Bemerkungen überschlagen würde beim Lesen. Ihre Wohnhöhlen strömen die Atmosphäre der Armut aus, und das Motiv mit dem Hundefleisch ist von erschütternder Wirkung. Glänzend ist es gelungen, in dem Einleitungsakte die Stimmung des allgemeinen Hungers über das ganze Theater zu verbreiten, und vortrefflich ist die dramatische Steigerung, die darin liegt, daß von dem Weberlied erst nur gesprochen wird, daß es dann rezitiert, dann gesungen, von immer größeren Massen gesungen wird und endlich zum Sturmlied anschwillt. Aber, während so die eine Hauptsache vortrefflich gelungen ist, ging das andere Element leider ganz verloren. Echt ist der Hunger und echt die Revolte, aber es fehlt ganz die Figur, die bis dahin anstelle der Hungernden stand, der Verkünder der Idee. Es fehlt ganz der begeisterte Führer. Jäger und Bäcker sind auch nur Instinktnaturen. Sie leiten die Empörung, weil sie zur Verzweiflung getrieben sind — das „wohin"? vermögen sie ebensowenig zu ahnen, wie die anderen, die in die Bewegung hineintaumeln. Warum fehlt die Figur des Gebildeten, der eine rosige Zukunft träumt, und den mit den aufständischen Haufen die Menschenliebe verbindet? Warum fehlt der Feuerkopf der Idee? Vielleicht weil der Weberaufstand der vierziger Jahre keinen kannte? Das wäre doch kein Grund, denn das Stück macht doch nicht den Eindruck eines historischen Dramas. Die Bemerkung „Schauspiel aus den vierziger Jahren" wirkt auf den Leser doch nur wie der Zusatz, den Schiller auf Dalbergs Wunsch seinen modern gedachten Räubern hinzufügte, wodurch das Stück in die Zeit des Landfriedens zurückverlegt wurde. — Oder sind die idealen Feuerköpfe etwa nicht wirklich? Ja, Hauptmann selber weiß ja, daß es diese Typen gibt. Mit wenigen Strichen hat er ja den Kandidaten angedeutet, der als junger Theologe sich verpflichtet fühlt, für die Hungernden Partei zu nehmen. Warum wurde aus ihm keine ausgeführte Figur? Diese Frage ist nicht müßig. Denn dadurch, daß das Drama ganz am Gegenständlichen stehen bleibt, geht ihm ein Hauptreiz verloren. Es ist kein Charakter darin, der sich entwickelt! Wie echte Bildhauerarbeit stehen auch hier wieder die Menschen in ihrer Zuständlichkeit da. Und zweitens, das Drama verliert dadurch an dauerndem Interesse. Das Thema des Stückes lautet nur: „Dreißiger muß bessere Löhne zahlen!" Aber es ergibt sich daraus keine Weltanschauung. Dreißiger soll es nur tun, weil ihm sonst

eines Tages das Haus über dem Kopf angesteckt werden könnte. Den Fabrikanten droht die Revolution, wenn sie nicht anständig werden, aber an die Herzen der Menschen appelliert niemand. Gewiß, der schweigende Appell für ehrliche Herzen liegt schon in dem Anblick des Elends. Aber das Elend existiert seit dem Bestande der Kulturstaaten, — es abzuschaffen, dazu mahnt nur die humane Weltanschauung, heiße sie Christentum oder heiße sie Nächstenliebe —: Hauptmanns „Weber" enden hoffnungslos. Daß das Gewehr gegen die Schleudersteine siegen muß, ist selbstverständlich; daß der unschuldige alte Hilse das erste Opfer wird, soll beweisen, daß es keine Gerechtigkeit in der Weltleitung gibt. Die letzte Hoffnung läge in der Feuerseele einer Jugend, die sich für Ideale der Menschheit begeistert. Sie ist vorhanden in der heutigen Welt, aber in Hauptmanns Stück fehlt sie. Der Dichter der „Weber" selbst gehört ihr an, aber er ignoriert sie in seinem Werke.

Dennoch bildet dies Hauptmannsche Stück den Höhepunkt des damaligen Kampfes. Ist es auch keineswegs ein soziales Drama im höchsten Sinne, ist es auch nur ein Tendenzstück, das historisches Verständnis voraussetzt und der Zukunft nur im Zolaschen Sinne als ein Document humain gelten wird — für die damalige Zeit war es von ungeheuerer Wirkung. Denn seine Tendenz entsprach keiner einseitigen Partei, und gerade damals hatte ungeachtet der beginnenden Nietzsche-Verehrung die Stimmung des sozialen Mitgefühls in allen Kreisen den Höhepunkt erreicht.

Sechstes Kapitel.

Vom sozialen Roman zur naturalistischen Liebesgeschichte.

Das Jahr 1890, das den Wendepunkt der Dramatik hervorgebracht, die Lyrik in neue Bahnen gelenkt hatte und Nietzsches Herrschaft fühlte, war in jeder Hinsicht ein Höhepunkt der ganzen Geistesbewegung. Die fieberhafte Erregung, die in der ganzen Literatur herrschte, ließ ja damals in jedem neu erscheinenden Buche ein neues Ereignis ahnen. In jenem Jahre wurde es möglich, daß Julius Langbehns namenlos erschienene Schrift „Rembrandt als Erzieher" schnell bis 42 Auflagen erlebte, ein Buch, welches durch seinen Titel doch nicht lockte, das aber, in geistreichem Geplauder über alles Erdenkliche sich verbreitend, die Gestalt des Deutschesten aller Maler zum Maßstabe der gesamten Welt- und Lebensanschauung machte. Und im selben Jahr erschien das kleine Heftchen „Ernste Gedanken", das den Oberstleutnant Moritz von Egidy zum Verfasser hatte, einen Offizier, der sich militärisch unmöglich machte, nur um, dem heißen Drange seines Herzens folgend, sein freireligiöses Bekenntnis abzulegen. Scharenweise strömten die Menschen zu seinen Versammlungen herbei, als er in Berlin erschien; denn groß war überall das Bedürfnis nach einer Religion — aber nach einer solchen, die frei war vom Zwange kirchlich engherziger Dogmatik.

Und schnell wurde in Berlin Egidy selber für die „soziale Frage" erwärmt. Wohl hatte er viele Angriffe von seiten der kirchlichen Theologen zu erdulden; aber doch wurde um dieselbe Zeit auch dieser Stand von den modernen Strömungen vielfach warm und tief ergriffen. Zum Führer dieser neuen Bewegung innerhalb der evangelischen Kirche warf sich schnell der junge Prediger Friedrich Naumann auf (geb. zu Störmthal am 25. März 1860), der damals noch in Frankfurt a./M. im Amt war. Auch er trat im Jahre 1890 mit seiner ersten Schrift über „das soziale Programm der evangelischen Kirche" hervor, und ein Jahr später erregte der noch jüngere Kandidat der Theologie Paul Göhre das Erstaunen der ganzen Welt durch sein Buch „Drei Monate Fabrikarbeiter". Ein junger Theologe, der sich allen Ernstes drei Monate lang als Arbeiter in eine Fabrik verdingt hatte, um die Zustände der Proletarier aus eigenster Anschauung kennen zu lernen! Wahrhaftig, die Weltanschauung des sozialen Mitleids hielt damals durch Deutschland ihren Triumphzug, und wie in Rußland einst Graf Tolstoj das Schloß seiner Väter verlassen hatte, um in freiwilliger Armut ein Arbeiter zu werden, so stieg hier der werdende Husarenoberst von seinem stolzen Roß, der Prediger von seiner Kanzel, der Professor von seinem Katheder, um den Armen hilfreich seine Hand zu leihen, und auch der deutsche Kaiser selber blieb dabei nicht aus. Am 4. Februar 1890 hatte Wilhelm II. die Welt mit seinen berühmten Erlassen über die Erweiterung der Arbeitergesetzgebung überrascht. Im März desselben Jahres hatte in Berlin die internationale Konferenz stattgefunden, zu der auch Arbeiter Zutritt gehabt hatten, und am 30. September 1890 war das Ausnahmegesetz gegen die Sozialdemokratie in Deutschland für immer erloschen.





Otto Kamp

Nationalökonomie und Poesie gingen Hand in Hand. Auch Kamp, den Dichter der „Armeleutslieder" treffen wir wieder als sozialreformatorischen Autor.

Zeitgemäß also erzählten im Jahre 1890 zwei Romane gleichzeitig das tragische Schicksal des Gebildeten, der aus Erbarmen zum „Volke" hinabsteigt.

Hans Land, der es in kleinen Skizzen ja schon zur hohen Meisterschaft gebracht hatte, erschien auf dem Plane mit einem Romane „Der neue Gott", und gleichzeitig trat mit ihm ein junger Autor hervor, Felix Hollaender (geb. zu Leobschütz am 1. November 1867), mit seinem Roman „Jesus und Judas". Die religiösen Titel der beiden Werke erklären sich leicht aus der vorhin von mir geschilderten Zeitstimmung. Das Erbarmen mit den



Leidenden ist gewiß eine christliche Eigenschaft, und da nun die jungen Idealisten in den Proletariern nicht nur Leidende, sondern auch gesetzlich Verfolgte erblickten, so drängte sich unwillkürlich der Vergleich auf mit den heimlichen Versammlungen der ersten Christen mit ihrer damals verbotenen Predigt von der Gleichheit aller Menschen vor Gott und mit dem Martertod des Heilands und seiner Apostel.

Ähnlich, wenn auch unter ganz anderen Verhältnissen, entwickelt sich der Gedanke in jenen beiden, fast gleichzeitig erschienenen Romanen. In Hans Lands „Neuem Gott" wird der Graf Friedrich von der Haiden, seines Zeichens ein Husarenleutnant, tief in seinem jugendwarmen Herzen von der Zeitströmung des sozialen Erbarmens erfaßt. Bei dem Anblick eines Trupps Sozialisten, die er als Märtyrer ihrer Überzeugung idealistisch verehrt, läßt er sich dazu hinreißen, einen Aufruf der Arbeiterpartei zu unterzeichnen. Dies bringt ihn in den heftigsten Gegensatz zu seinem Vater, dessen Haus er verläßt. Gleichzeitig nimmt er seinen Abschied als Offizier. Das Herz voll heiliger Begeisterung mietet er sich ein kleines Dachkämmerchen und beschließt — nun selbst ein Verstoßener und Enterbter — sich durch eigene Arbeit zu ernähren. Ein ihm befreundeter Philosoph, der das Schlagwort vom „Neuen Gott" liebt — d. h. vom Geist der vorurteilsfreien, erbarmungsvollen Menschlichkeit — verschafft ihm zunächst einige Übersetzungsarbeiten. Der erste neue Freund, den der Arbeitergraf in seiner neuen Welt kennen lernt, ist der junge Ernst Hart. Dieser erlebt ein ähnliches Schicksal wie der Graf. Sein Vater ist ein reicher Fabrikbesitzer, seine Mutter eine eitle, nur scheinfromme Vereinsdame, sein älterer Bruder ein wirklich frommer Theologe. Mit all diesen Familienmitgliedern versteht Ernst sich nicht, er gehört im geheimen längst der sozialistischen Partei an und tut, was damals viele junge Studenten taten — er benutzt seine noch lückenhafte Studentengelehrtheit dazu, um den Arbeitern wissenschaftliche Vorträge zu halten. Er selbst studiert Chemie, und so lehrt er denn in der verbotenen und geheim gehaltenen Arbeiterbildungsschule die Naturwissenschaften — unreif aber mit ehrlicher Überzeugung — vom materialistisch-atheistischen Standpunkte aus. Nun ist in der Fabrik seines Vaters ein sehr tüchtiger Werkführer namens Herning. Da dieser um seines agitatorischen Treibens willen entlassen wird, so fühlt sich auch Ernst moralisch verpflichtet, seinem Vater gleichfalls sein sozialistisches Glaubensbekenntnis abzulegen und dessen Haus

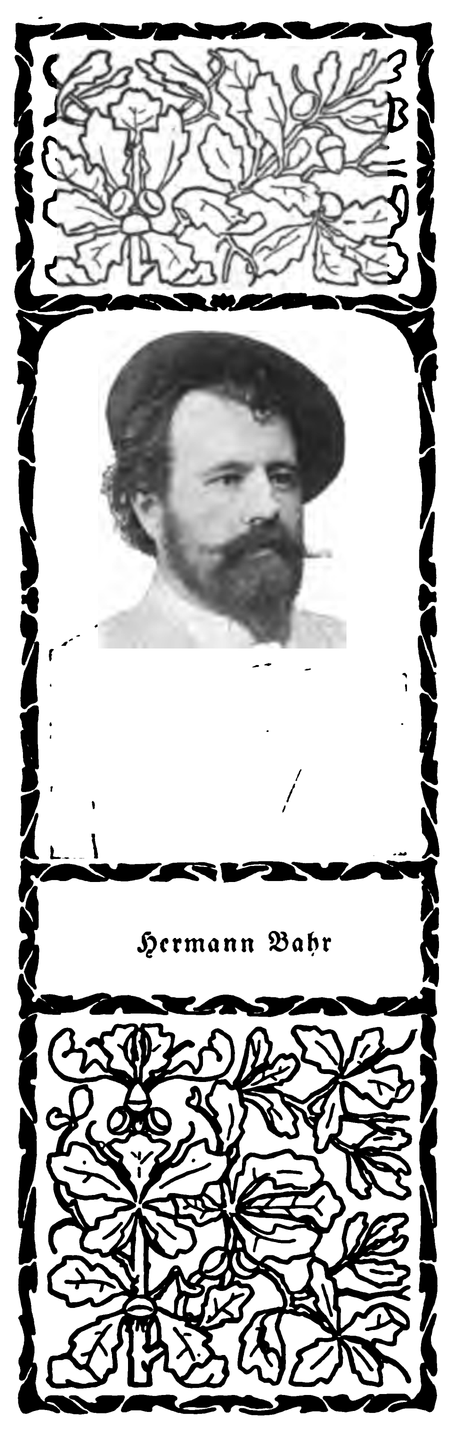
zu verlassen. Der große Tag der Arbeiterversammlung naht heran. Ernst Herning gibt in seiner nüchternen Weise sein Referat. Ein alter Arbeiter, noch aus der Schule Lassalles stammend, widerspricht und wendet sich namentlich mit sehr scharfen Worten gegen das Auftreten eines Grafen in der Arbeiterversammlung. Das gibt dem jungen Grafen Veranlassung, selbst das Wort zu ergreifen. Er spricht begeistert und begeisternd von seiner Liebe zum Volke, aber in seinem Überschwang wählt er ein ungeschicktes Wort, und der überwachende Polizeibeamte löst die Versammlung auf. Herning ist darüber sehr verstimmt, aber die Arbeiter jubeln dem Grafen zu, wie er nachher im Biersaal erscheint. Um sich populär zu machen, trinkt er widerwillig Weisbier und Schnaps, bis er, von plötzlicher Ohnmacht befallen, vom Stuhle sinkt. Sein erstes Auftreten läßt ihn schon ahnen, daß er in falsche Bahnen geraten ist. Denn er ist ein Idealist, der die Arbeiterpartei in rosigem Lichte gesehen hat; diese aber braucht nüchterne, praktische Führer. Wie nun gar innere Seelenerlebnisse ihn um den letzten Rest seiner Tatkraft bringen, da gerät er bald bei der Partei in Verdacht, man schüttelt ihn ab, er sinkt von Stufe zu Stufe. — Besser ergeht es dem jungen Ernst Hart. Es ist ihm gelungen, seinen Bruder, den Theologen, zu seinem Standpunkte langsam herüberzuziehen. Dieser hat nämlich einsehen gelernt, daß seine Eltern nur Lippenchristen sind: daß der Vater rücksichtslos seine Konkurrenz niedertritt und daß die Mutter nur dann für wohltätige Zwecke Opfer bringt, wenn es ihrer Eitelkeit schmeichelt. So will auch er sich von den Eltern lossagen. Aber so leichten Kaufs geben sie ihre Söhne nicht verloren. Sie suchen die beiden von Berlin zu entfernen, indem sie ihnen Heidelberg zur Universität anweisen. Dort studiert Ernst weiter Chemie, Theodor aber Nationalökonomie. So können sich diese beiden Glücklichen unter dem Schutze der elterlichen Geldsendungen ruhig weiter entwickeln zu späterem gedeihlicherem Eingreifen in den Zeitkampf. Währenddessen ist der arme Graf vollständig mit sich selbst zerfallen. Sein Vater ist plötzlich gestorben und hat nur Schulden hinterlassen. Das Andenken seiner früh verstorbenen Mutter ist ihm getrübt durch eine unangenehme Entdeckung. Er selbst ist dem Hungertode nahe, die „Partei" hat ihn verfehmt. Da läßt er sich durch einen verbummelten Regimentskameraden verleiten, für ein heißersehntes reichliches Abendbrot, halb wahnsinnig vor Hunger, zum Verräter seiner eigenen Genossen zu werden. Die Arbeiterbildungsschule wird infolgedessen von der Polizei entdeckt und aufgehoben, den Grafen aber prügeln die Arbeiter halbtot. Er sühnt seine Schuld indes in einer Situation, die vom Verfasser allerdings mit kecker Romantik erfunden worden ist. Wie er sozialistische Geheimakten vor der Polizei retten will, ertrinkt er. Am selben Tage wird Herning zum Reichstagsabgeordneten gewählt. Leider ist der Roman zu sprunghaft erzählt. Es sind nur lose aneinandergereihte Einzelbilder. Auch ist die Schilderung der Arbeiter nicht so überzeugend lebenswahr, wie die Schilderung der Gebildeten. Alles in allem aber war das Buch ein kühner Griff in die Zeitströmung.

Fast genau denselben Gedankengang verfolgt Hollaenders „Jesus und Judas". Doch sind die Verhältnisse ein wenig anders. Hier ist nicht ein Graf, sondern

ein Student der unglückliche Held, der mit stolzem Jesusbewußtsein sich unter die Arbeiter begibt, um schließlich als Judas zu enden. Karl Truck heißt er. Wie Lands Ernst Hart ist er ohne Wissen seiner Eltern schon in Leipzig eifrig für die „Partei" tätig gewesen, hat aber dann weichen müssen, als ihm die Polizei auf die Spur kam. In Berlin findet er in seinem einfachen Mietszimmer bald freundschaftliche Beziehungen und Liebesbande. Seine beiden Nachbarn, die Studenten Höfke und Silberstein, werden seine Freunde; die ältere Tochter des Hauses, Lene genannt, erweckt seine Liebe. Als aufgeregter Mensch, dessen Seele von philosophischen Träumereien erfüllt ist, macht er auf nüchterne Menschen öfters den Eindruck eines Wahnsinnigen. Ja, ein trockner Arzt bringt ihn schon einmal ins Irrenhaus, doch entgeht er der Gefahr wieder. Immer mehr verbittert ihn das gegen die herrschende Gesellschaft. Aber der sozialistischen Partei will er sich erst offen anschließen, wenn er seine Studien beendet hat und ihr in Wirklichkeit nützen kann. Das bringt ihn in Verdacht bei den argwöhnischen Leitern der Partei. Bald darauf zeigt ein Polizeispitzel, der als doppelter Spion zwischen Behörde und Sozialdemokraten sein Unwesen treibt, den Studenten als Sozialdemokraten an. Er wird von seinen Eltern verstoßen, darf nicht weiter studieren und wird obendrein bei der plötzlichen Ermordung jenes Polizeispitzels in den Skandalprozeß verwickelt. Nach verbüßter Strafe wird er auch von der Partei vollständig geächtet. Da zieht er sich mit seiner Lene in die Einsamkeit zurück, um ehrlich sein Brot zu verdienen. Aber seine „genialen" Broschüren, die ihn anfangs leidlich zu ernähren scheinen, werden polizeilich verboten. Jede Möglichkeit sich zu ernähren ist ihm abgeschnitten. Da wird er auch zum Verräter seiner einstigen Genossen; aber der Judaslohn brennt ihm wie Feuer in den Händen. Die kaiserlichen Erlasse vom 4. Februar 1890 sind das letzte, was er hört auf dem Wege zum freiwilligen Tode. — Abgesehen von einigen Überschwenglichkeiten und einigen verzerrenden Übertreibungen war das Buch durch seine lebendige Charakteristik ein ziemlich starker Beweis für die Begabung seines Verfassers. Da es zweifellos ganz unabhängig von Lands „Neuem Gott" geschrieben war, so ist die Übereinstimmung im Schicksal der beiden Helden ein Beweis dafür, daß hier ein Typus der Zeit porträtiert worden war.

Wie so die Helden jüngstdeutscher Romane erfahren mußten, daß ihr Kopfsprung von den Höhen der Gesellschaft in die Tiefen niemandem zum Nutzen, ihnen selbst aber zum schweren Schaden gereichte, und wie sie einsehen mußten, daß ihnen zu einer wirklichen Lösung der sozialen Frage Kenntnisse und Vorbereitung fehlten, die das bloße gute Herz nicht zu ersetzen vermag — so lernten viele der Jüngsten ähnliches an sich selbst erkennen. Und so kam es, daß gerade jetzt sehr schnell die jüngstdeutsche Romandichtung den sozialen Boden verließ. Unter anderen wandte sich Hollaender in seinen beiden folgenden Romanen „Magdalene Dornis" und „Frau Ellin Röte" der feinen sorgfältigen Auspinselung weiblicher Charaktere zu. Die Zeitschrift „Freie Bühne" aber förderte auch den sozialen Roman nicht.

Ja, ganz getreu den Anregungen des Vereins „Freie Bühne" pflegte auch die anfänglich vom Vereinsvorsitzenden herausgegebene Zeitschrift das Ausland.



Hermann Bahr

So brachte sie an größeren Romanen und Erzählungen im ersten Jahrgang Übersetzungen von Emile Zolas „Die Bestie im Menschen", von Fedor Dostojewskijs „Eine heikle Geschichte", von Arne Garborgs „Bei Mama", von Knut Hamsun „Hunger"; — ein einziger deutscher Roman hatte unmittelbar nach Zola die Reihe der Ausländer unterbrochen. Aber man hatte ihn nur darum zugelassen, weil er ganz in französischem Geist geschrieben war und obendrein sogar in Paris spielte: „Ein Roman wie „Die gute Schule" ist in Deutschland noch nicht geschrieben worden, deshalb hat diese Zeitschrift, die dem Modernen gehört, ihn ihren Lesern zuerst mitgeteilt". Mit diesen Worten entschuldigt Otto Brahm nach Schluß des Romans den Abdruck desselben in seiner Zeitschrift (Jahrg. I. Seite 616).

Damit war also wieder ein neuer Mann auf dem Kampfschauplatz erschienen und zwar ein in mancher Hinsicht interessanter. Aus Linz in Österreich stammt Hermann Bahr, geb. am 19. Juli 1863; in Wien, Graz, Czernowitz und Berlin hatte er philosophische, juristische und staatswissenschaftliche Studien getrieben, hatte sich auf Reisen in der Welt umgesehen und kam geradeswegs aus Frankreich, als er im Jahre 1890 in Berlin im Kreise der Männer der „Freien Bühne" erschien. Geradeswegs aus Frankreich! — Eine bessere Einführung konnte man bei diesen auf das Ausland erpichten Revolutionsdiktatoren nicht haben. Und Hermann Bahr kam nicht bloß äußerlich aus Frankreich. Nein, er brachte die neuesten Moden vom Seinestrand äußerlich und innerlich mit daher, und wo er erschien, verbreitete sich der Duft des Pariser Parfüms auch in geistiger und literarischer Hinsicht. Er hatte „Jung-Paris" kennen

gelernt, und man wußte ja längst in Deutschland, daß im Seine-Babel Zola nicht mehr der Modernste war. Hatte sich doch eine Reihe junger Schriftsteller von ihm losgelöst, die anfangs seine Schüler waren. Der Roman „La terre“ (Mutter Erde) hatte dazu den Anstoß gegeben. Die gehäufte Sinnenkraßheit des Buches hatte viele seiner abgehärtetsten Verehrer abgestoßen. Aber der wahre Grund, warum Jungfrankreich sich von seinem Meister zu scheiden begann, lag in dessen allzukühler Sachlichkeit. Daß Zola alles nur von außen sah, das konnte man auf die Dauer nicht ertragen. Der Führer der fünf Zola-Schüler, die dem Meister im Jahre 1887 ganz öffentlich aufsagten, war der Holländer Joris Karl Huysmans. Er geleitete seine Anhänger langsam hinüber in das Lager der sogenannten Symbolisten, bei denen der moderne Pessimismus sich mit einer Neigung zum Unheimlich-Unerklärlichen vereinigte. Der durch den Naturalismus unterdrückte Trieb des Menschen zum Übersinnlichen brach sich hier wieder Bahn, um in krankhaft verbildeter Form als schwächliche Angst vor dem Spukhaften, als dumpfe Sehnsucht nach dem Grauenvollen wieder in die Erscheinung zu treten. Man hat den Eindruck, daß die sinnlich überreizten Menschen, nach immer neuen Reizungen strebend, sich in eine Art von Opiumrausch hinein narkotisieren, um als zitternde Greise in erträumten Jünglingskörpern mit einer wahren Wollust ihre eigene Nervosität zu studieren. Wie der Hypochonder einen gewissen Genuß darin findet, sich jeden Tag neue Krankheiten einzubilden, so schwelgen diese Art Künstler darin, ihre Nerven in jedem Augenblick auf alles aufmerksam zu machen, was dazu geeignet sein könnte, sie zu erschrecken und sie noch nervöser werden zu lassen. Mit der Empfindsamkeit eines hysterischen Mädchens durchzittert diese Leute ein Grauen beim bloßen Anblick einer sonderbaren Wolkengestalt am Himmel. Eine auffallende Farbe, die ihnen entgegentritt, kann sie bis zum Tode erschauern machen oder ihnen den sogenannten Lebensmut auf fünf Minuten wiedergeben. Rot, Grün, Blau, Violett, Schwarz und Weiß werden für sie zu Gefühlssymbolen von höchster Tragik, und bei dem Durcheinanderzittern aller ihrer Nerven fliegen diese Symbole aus der Vorstellungswelt der Augen in diejenige der Ohren und der Gefühlsnerven hinüber, und sie fühlen, riechen, denken und schmecken in Farben. Da gibt es für sie grüne Lieder, blaue Empfindungen und blutrote Gedanken; ebenso gibt es natürlich tönende Farben und klingende Gefühle, und durch all diese nervösen Begriffsverwirrungen, die schließlich dem Gestammel eines Typhuskranken nicht mehr unähnlich sind, wird endlich eine Art neuer Sprache erfunden: die symbolistische Ausdrucksweise. Hat doch in allem Ernst ein Anhänger dieser Richtung ein Wörterbuch herausgegeben, um es den normalen Menschen zu erleichtern, diese neue Sprache zu verstehen.*) Dieser bildlichen Ausdrucksweise wegen nannten sich die neuen Sprachverdreher „Symbolisten“; im Bewußtsein dessen, daß sie in ihrer Kunst jedem von außen kommenden Eindruck blind und willenlos folgten, nannten sich diese nervösen Schriftsteller „Impressionisten“; und im Bewußtsein ihrer

*) J. Plowert, Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes, Paris 1887.

täglich zunehmenden sittlichen Verkommenheit nannten sich diese koketten Schwächlinge „Décadents". Um aber auch gleichzeitig eine Entschuldigung vor sich selber und vor der Welt für ihre verächtliche Mannlosigkeit zu haben, wiesen sie darauf hin, daß das Ende des Jahrhunderts mit Riesenschritten herannahe, und der Jahrhundertschluß — in Wirklichkeit doch nichts anderes als ein äußerlicher Abschnitt im menschlichen Zahlensystem — hatte für diese bedauerlichen Kranken mit ihren tausend unbegründeten Angstgefühlen die Bedeutung von etwas unendlich Schauerlichem, und so entschuldigen sie sich denn mit dem Ende des Jahrhunderts: „fin de siècle".

Aus dieser Welt also kam geradeswegs Hermann Bahr nach Berlin. Selbst eine richtige Salonerscheinung, elegant und wohlgewachsen, liebenswürdig und nicht ohne Geist, fand er schnell Zutritt zu allen literarischen Kreisen — ihr Tageslöwe aber wurde er durch seine neuen Pariser Schlagworte: „Symbolismus! Décadence! Fin de siècle"! Begeistert sprachen es zu Hunderten die jungen Leute nach, die nun wieder, wie vor hundert und zweihundert Jahren, alle Welträtsel damit zu lösen glaubten, daß sie die Nachbeter der Franzosen wurden. Schnell wurde Hermann Bahr der Statthalter der Pariser Symbolisten an der Spree. So mit der Geschwindigkeit des Augenblicks war noch kein „Jüngster" in Berlin zur tonangebenden Persönlichkeit geworden. Natürlich beförderte es Hermann Bahrs Popularität nur, wenn auch gutmütig über ihn gespottet wurde, oder wenn die Damen sich bewundernd über seine schnell berühmte Hamletlocke unterhielten, die stets herausfordernd in seine Stirn fiel. Als ein moderner Alcibiades wurde er den französelnden Berlinern dadurch noch interessanter. Im Handumdrehen war er auch Mitredakteur an Otto Brahms „Freier Bühne". Solange er aus der Entfernung seine literarischen Versuche nach Berlin gesandt hatte — seine Dramen „Die neuen Menschen" und „Die große Sünde" — solange hatte man nichts darauf gegeben. Jetzt, wo er in der deutschen Hauptstadt den kleinen winzigen Menschenbruchteil, der sich „tout-Berlin" nennt, mit seiner pariserischen Persönlichkeit bezauberte, jetzt würdigte ihn das revolutionäre Philologenblatt der Ehre, ihn als den einzigen nennenswerten Romanautor gleich hinter Zola zu bringen! Mit welch spannungsvollem Heißhunger stürzte sich daher „Berlin" auf die „Gute Schule!" Und was las es da!

Ein junger Maler irrt in der uns nun bekannten lässig blasierten nervösen Schlaffheit in den Straßen von Paris umher. Ihm ist eins seiner „impressionistischen" Augenblicksideale zerronnen. Er hatte in einem Hotel roten Lachs in grüner Sauce gegessen, und diese grüne Saucenfarbe hatte ihn nach der uns bekannten Symbolistenart unheimlich ahnungsvoll erregt, war ihm als jenes Farbenungeheuer zur Religion, zur Weltanschauung, zur neuen Kunst geworden. Wie wahnsinnig war er in sein Atelier gestürzt und hatte ein paar Tage in diesem Grün geschwelgt, bis der Rausch wieder einmal verflogen war und er zu der traurigen Erkenntnis gekommen ist, daß er nur wieder einen neuen Unsinn überwunden hat. So treibt er sich denn wieder in „seines Nichts durchbohrendem Gefühl" in den Straßen umher, ab und zu noch wehmütige Blicke auf grüne Kleidungsstücke werfend und als echter „Impressionist" erfüllt von der Sehnsucht nach

einem neuen Rausch. Da erspäht er ein kleines reizvolles weibliches Wesen, mit dem er sich schleunigst in ein Liebesverhältnis einläßt. Nach den üblichen nervösen Hin- und Herschwankungen kommt es endlich dazu, daß die Kleine zu ihm zieht, und nun rast er in seinem Liebesrausch fort bis zum Widerlichen. Sie lernen sich schließlich hassen, sie raufen sich, und wie er sie endlich wieder los ist, da verzichtet er auf alle weiteren hohen künstlerischen Bestrebungen.

„Ja, die Liebe ist die gute Schule der wirklichen Weisheit. Man wird etwas stark gepufft, aber dafür sind auch am Ende die Eseleien gründlich ausgetrieben. Man kann ihre Lehre das ganze Leben nicht wieder vergessen. — Darum, wenn er das alles wog, brauchte es ihn nicht zu geteuen, das Verhältnis mit Fifi. Die sechs Monate waren doch eigentlich nicht unnütz vertrödelt, sondern er hatte Besinnung und Vernunft davon gewonnen. Das alte Romantische war weggeputzt, und sie hatte ihn zum natürlichen Menschen dieser Zeit erzogen. — Und jetzt konnte er sich selber leben. Er spielte fleißig Bakkarat und lernte, nachdem er sich eine gelbe Hose gekauft, reiten. Um den Künstler nicht zu vernachlässigen, komponierte er manchmal Toiletten. — Er war fest entschlossen, außer sich nichts mehr ernst zu nehmen. — Er gewann eine vornehme und zufriedene Weltanschauung, daß das meiste doch ganz ordentlich eingerichtet ist, man muß nur der richtige Mensch dafür sein, daran liegt's. Er blickte mit Vertrauen in die Zukunft, selbstbewußt, daß er es so weit gebracht hatte; es konnte ihm nicht fehlen, daß er bald die allgemeine Achtung gewänne. — So dachte er oft, wenn er in den alternden Herbst hinaus sah, es würde ein recht behaglicher und angenehmer Winter werden, von verdienter Freude." —

Verdienter Freude! — Ein normal entwickelter Mensch wird bei diesem Hergang nichts von Verdienst und bei diesem Schluß nichts von Freude bemerken können. Allgemein gültig für die Menschheit ist nichts in diesem Roman. Daß die Liebe einen Künstler nicht zu erlösen vermöge, sondern ihn von hohen Idealen ablenken müsse, und daß der ewig ringende Künstler nur zu einem glücklichen Zustand kommen könne, wenn er auf alle hohen Ideale verzichtet und zum Alltagsschmierer wird — das ist durch diese Geschichte doch sicherlich nicht bewiesen. Denn der „Held" derselben hat ja doch die wirkliche Liebe niemals kennen gelernt, sondern nur die sinnliche Verrücktheit; und er hat auch niemals wirkliche Künstlerideale gehabt. Aber dennoch hat die Geschichte, wie unangenehm sie auch sein mag, einen typischen Wert: sie zeigt ganz deutlich, wohin der Mensch und besonders der Künstler kommen kann und kommen muß, wenn er nur noch in der Welt der Sinne lebt und statt Künstleridealen seiner geistigen Innenwelt nur Eindrücken des Augenblicks folgt: nämlich entweder zum Wahnsinn oder zur Blasiertheit. Das Charakteristischste aus der ganzen Bahrschen Seelenschilderung ist daher denn auch die Stelle, wo der Künstler — dessen Namen wir sonderbarerweise nicht erfahren — durch seine grüne Sauce in den ersten Fiebertaumel versetzt wird. Dieser Abschnitt mag hier zur Probe der sonderbaren Symbolistensprache folgen:

„Und da, ja da, in diesem fröhlichen, hellen, luftigen Bretterschlag, da traf ihn der Fluch, hinterrücks, aus einem vortrefflichen, saftigen und sanften Lachs, dem man keine Tücke ansehen konnte, wie er so, mit rosigem Schimmer, in der üppigen Krautsauce sich wiegte. Aber diese Sauce gerade, diese grüne Kräutersauce, der Stolz des Koches — ja, die war es gewesen. Die hatte ihn geschlagen. Ähnliches hatte er nie gesehen, niemals zuvor, solange er sich erinnerte, ein milderes und süßeres Grün; so schmachtend und so freudig zugleich, daß man gleich singen und jauchzen mochte. Das ganze Rokoko war darin, nur noch in einer viel gütigeren, sehnsüchtigeren Note. Es mußte auf sein Bild.

Es mußte auf sein Bild, gleich, heute noch, noch in dieser nämlichen Stunde — er zitterte atemlos, in kaltem Schweiß, daß ihm nicht eines zuvorkäme. Kein Freund begriff seine Hast, sein Fieber, seinen Taumel. Die Rede verschlug's ihm, er stotterte nur und schnaubte — die ganze Welt hätte er umarmen mögen, ohne diese jagende Angst, daß sie es merken könnten, die blinden Toren. Und so im hellen Wahnsinn stürzte er fort. Und so, jauchzend, fuchtelnd, weinend stürmte er heim. Der junge Frühling wetterte gerade im ersten Donner, und die Wolken brachen sich in wilde Wogen; einsam waren alle Straßen und kein Wagen fand sich. Er achtete es nicht und rannte. Regen schlug ihn, und es peitschte ihn der Sturm mit nassen Hieben. Er rannte nur und rannte. Bis an die Kniee watete er im Schlamm, und den Hut raubte ihm ein heulender Stoß. Er achtete es nicht und rannte und rannte. Manchmal, indem er einen Augenblick Atem schöpfte, schrie er laut auf, grell und schrill, weil die unbändige Lust nicht mehr zu halten war. Und er klatschte und tanzte und drehte sich im Kreise, wie ein besessener Derwisch. Und dann wieder, eilig und blind, rannte er weiter.

Ach, wenn er sich erinnerte! Er sah nichts als dieses Grün, nur dieses neue Grün, und er hörte es in jauchzenden Weisen und er fühlte sein lindes, samtenes, schmeichlerisches Fleisch. Und von diesem Grün, wie von einem göttlichen Wunder, strahlte in üppigem Segen die neue Kunst und wandelte über die Erde in begeisterten Propheten und warb Priester dieser neuen, schöneren Religion, und alle die seligen Völker wallten zu dem gebenedeiten Stifter mit Weihrauch und Gebet, und Messen dampften ihm überall auf der Erde, Messen von ewigem Ruhm, und Preis und unsäglicher Jubel und dankbare Wonne und unerschöpfliche Bewunderung umringten ihn — und er rannte und rannte, durch das krumme Gewinkel des lateinischen Viertels, immer hastiger und wilder, daß er es nur nicht versäume, in stürmischen Sprüngen, bis er atemlos, röchelnd, ohne Sinne zusammenbrach, für tot, auf dem Boulevard Arago, vor seiner Werkstatt.

Ah, wenn er sich erinnerte, dieser Seligkeit ohnegleichen, dieser jauchzenden, taumelnden Wollust ohne Beispiel! Noch siedet ihm das Blut, und alle Nerven wirbelten sich zum Tanz, wenn er daran dachte. Er hätte gleich wieder laufen mögen wie damals, es ließ ihn nicht sitzen. Er wanderte wieder, den nämlichen Weg wie zuvor. Er wußte nicht, wohin, wozu, fragte nicht, träumte nur, träumte von jenem Glücke.

Drei Tage hatte das Glück gehalten, drei rasche Tage, und alle Jahre seines anderen Lebens hätte er dafür geben wollen, alle Jahre, sogleich. Drei Tage, im Fieber, vom ersten Morgen, wenn's kaum graute, bis in den letzten Abend, wann ihm endlich die Nacht die Bürste aus der Hand schlug, ohne Rast, keinen Augenblick, nicht einmal für Trank oder Speise, nur an der Staffel, bis es verwandelt war, das alte Bild, nach dem neuen Gedanken, und seiner Hoffnung glich, Thron und Altar seinem Grün. Welche Tage!

Am ersten hatte er das Grün unterjocht und, da er sank, gehorchte es, in friedlichem Glanze, seinem Dienste. Ah, unvergeßlich, unvergeßlich ewig! Er konnte nicht scheiden, nicht ruhen, sich nicht sättigen. Alle Lichter zündete er an, was er an Stümpfen nur auftreiben und ausleihen konnte, umkreiste mit ihnen feierlich das Bild, daß es unter vollen Strahlen war, und rückte das Feldbett gegenüber, es unermüdlich mit zärtlicher Andacht zu betrachten. Und er sann und sann, indem er schaute und schaute, die ganze Nacht. Und es wälzten sich seine Gedanken, und seine Hoffnungen rollten, immer verwegener und kühner. Und es war eine große Freude und viel Vertrauen in ihm, daß er gleich sich hätte aufschwingen und fortfliegen mögen, über die Wolken zur Sonne. Und er fühlte eine seltsame Kraft, der nicht zu widerstehen war, und alles Leibliche schien von ihm gestreift, und er wunderte sich nur, daß die Engel noch nicht kamen, mit rosigen Schwingen und ganz feine, hellgrüne Tupfen am Ansatze, um mit Hosianna und Kuß seine Himmelfahrt zu grüßen.

Er entkleidete sich nicht; er wich nicht; er schaute nur und schaute. Es war ihm namenlos gut, und als ob er keiner Nahrung und nichts mehr bedürfe, wenn er nur so schauen konnte, ewig, ohne Ende. Es zitterten ihm die Finger und er erschrak, seine Augen im Spiegel zu sehen, so unheimlich glänzten sie, groß und tief, von einem schwarzen Feuer.

Als die Nacht schon sich wendete, hatte er einen eiligen Traum. Es schritt eine helle Fee und warf Sterne auf sein Bild. Da erblühten Rosen in dem Grün, und bläuliche Lichte vermischten sich, eine himmlische Wonne und ein Schauer ging über die Wand, daß alle Farben sich verwandelten, noch tiefer leuchteten und noch heller sangen. Und er stürmte auf, nach dem Pinsel, diesen Wechsel des Grüns zu erhaschen, und den anderen Abend nach zwölfstündiger Lust, da, er begriff's noch kaum und wollte es kaum glauben, da, wirklich, ja, war's fertig!

Es war fertig. Ah, höhnische Spiegelfechterei der Hölle!

Es war fertig. Wie er damals fortgegangen war, den Boulevard entlang, durch den lachenden und jubelnden Frühling, wie ein König stolz, der zu Triumph zieht, selig wie ein Pilger, der von der heiligen Gnade mitbringt — und niemals waren die jungen Blüten so helle gewesen, und niemals alle Mädchen so lieblich und küssig, und zu den müden Arbeitern, die von der Fabrik kamen, hätte er reden mögen, trostreich, daß jetzt alle Not ein Ende hätte und die Hütten feiern sollten, und von den höchsten Türmen hätte er es verkünden mögen, daß es fertig war, fertig, fertig, so unfaßlich es war, wirklich fertig!

Er stellte es sich ganz deutlich vor, ganz langsam, wie es gekommen war, in allen Teilen, eines nach dem anderen, damit er jedes einzelne für sich genieße und sich ganz mit seinem köstlichen Geschmacke erfülle. Er mußte lachen, wie er an Ledoyer dachte und an die Sauce — übrigens, wenn die Gravitation vom Falle eines Apfels, dann mochte es die neue Kunst sich schon gefallen lassen, vom Glanze einer Sauce zu beginnen. Und dann: sein Grün, wie er es mit dem Hummer und den Radieschen befreundet hatte; unermüdlich mischend bald mit Schatten, bald mit Licht, bis es sich vertrug, und wie er es dann aus jener nächtlichen Erscheinung verwandelt hatte, sein Grün war zudem jetzt ja völlig ein anderes.

Und da, plötzlich, aus dem Hinterhalte über den Arglosen her, daß es ihm den Atem verschlug, mitten im Glück hatte ihn dieser furchtbare Schreck überfallen, diese namenlose Angst; ob es denn überhaupt war, sein Grün, irgendwo in der Wirklichkeit, außer seiner Einbildung!

Denn offenbar — ja, dieses war nicht zu leugnen: wenn es in seiner Erfindung bloß lebte, wenn es kein Gleichnis hatte in der Wirklichkeit, auf das es sich berufen konnte, wenn es erlogen und erheuchelt war, aus üppiger Laune, ja — dann, dann — es war ja nicht auszudenken!

Es war ja nicht auszudenken, daß es dann wieder nur höhnischer Betrug gewesen, wieder nur äffender Wahn der Eitelkeit, und daß er wieder die Leinwand zerreißen und den verräterischen Pinsel zerfetzen konnte, um wieder von vorne anzufangen, wieder von Plan zu Plan hilflos zu irren und wieder ohne Rat und Rettung zu verzweifeln.

Und seitdem jagte er unstet, wie ein Geächteter, nach seinem Grün, immer nur nach seinem Grün, ob er es nirgends fände, in der Wirklichkeit. Seitdem wanderte er durch alle Straßen, kroch in alle Winkel, lungerte in den Hallen, klomm auf alle Türme und schweifte durch die Dörfer. Und er wußte es nicht zu denken, wie er es denn machen sollte, dieses Leben zu ertragen, fürderhin, auch nur noch acht Tage.

Wohl redete er es sich vor, dem Zufall zu vertrauen, in Geduld zu harren und in Arbeit zu vergessen. Wohl verhing er das Bild und rüstete eine neue Wand. Aber er hatte die Kraft nicht mehr, sich aufzuraffen und das Leid zu verwinden. Er war ganz erschöpft und seine Seele hatte weggegeben, was sie an Mut, Wille und Entschlossenheit besaß. Wenn es nicht von außen kam, aus Zufall, aus Zutun, ein Geschenk, — aber es hätte wohl bald sein müssen, wenn's nicht zu spät werden sollte.

Manchmal meinte er, wenn der Tote erst aus dem Hause wäre, wenn er's vernichtete, in Stücke schnitte, verbrannte —! Er wagte nicht nach der Mauer zu sehen, wo's lehnte, und es verschnürte ihm die Kehle, so oft er vorüber kam — aber doch wieder, wenn's nimmer dort hinge, dann war ja überhaupt alles aus, hoffnungslos. Und immer wieder, alle Tage, verschob er den Mord, ob nicht vielleicht doch in der höchsten Not noch irgendwo Hilfe erschiene.

Eine Hilfe, eine fremde Gnade, ein Ereignis. Er wußte nicht, was es sein konnte, aber er hoffte mit inbrünstiger Zuversicht, weil er ja anders nicht leben konnte. Freilich, es mußte wohl

ganz was Besonderes und Seltsames sein, gar nicht vorzustellen, daß es zugleich mit Leidenschaft ihm das Geheimnis aus der Seele aufrüttle und dennoch auch wieder friedliche Gelassenheit und heitere Ruhe gewähre, zur Ordnung des Wirbels und Hut gegen raschen Betrug: wahrscheinlich eben, wahrscheinlich konnte es doch nur ein Mädel sein, das kräftige und tätige Wunder." ...

Aber auch das Mädchen kann das wirkliche Wunder nicht bedeuten, da die Liebe des Künstlers zu ihr ebenso wie die Begeisterung für die grüne Farbe nur nervöse Sinnlichkeit ist. „Nervosität" ist eben das Kennzeichen des ganzen Romanes. „Nervös" ist der Stil mit seinen kurzen Sätzen und Absätzen, „nervös" die Vortragsweise, „nervös" die Grundstimmung, „nervös" der Anfang ohne eigentlichen Anfang. „Nervös" ist von jetzt ab das Schlagwort der neuesten Literatur!


Heinz Tovote

Um dieselbe Zeit aber erschien im selben Jahrgang der „Freien Bühne" auch noch ein anderer Erzähler, der dem nervösen Zeitalter höchst erfolgreiche Opfer brachte. Einen größeren Roman zwar nahm die Zeitschrift nicht von ihm, die ja, wie mehrfach erwähnt, ihr weißes Papier so lange mit so großer Vorliebe den Ausländern öffnete, bis durch diese die jungen Deutschen so vollständig beeinflußt würden, wie Hermann Bahr es schon war. Doch kleinere Skizzen erschienen auch im ersten Jahrgang schon von Deutschen, so von Hans Land die kraftvolle Novelle „Kontraktbrüchig", so von Carl von Schlieben das kleine Stück „Veilchenstöcke". Vor allen Dingen erschienen da neue Skizzen von Holz und Schlaf im Stile des „Papa Hamlet" und einige von Heinz Tovote.

Tovote stammt aus Hannover (geboren am 12. April 1864) und hatte in Göttingen seine Studien auf dem Gebiete der klassischen Philologie begonnen; er brach diese aber bald ab, weil ihn die allgemeine literarische Strömung ergriff. Entsprechend der Richtung der Zeit machte er sich mit national-ökonomischen Fragen bekannt, und nachdem er einigemal in den jüngst-deutschen Blättern aufgetaucht war und sich auf einigen Reisen in Österreich, Ungarn und Italien umgesehen hatte, machte er sich im Sturmjahr der „Freien Bühne" (1889) in Berlin

seßhaft und brachte ein Manuskript mit, das er mit ungeheurer Geschwindigkeit in der Zeit vom 28. Februar bis 15. März desselben Jahres in München geschrieben hatte: seinen Roman „Im Liebesrausch", den er vergebens einigen größeren Verlegern anbot, bis eine wenig bekannte Firma das 414 Druckseiten starke, so schnell auf das Papier gestürmte Buch herausgab und fast im Augenblick einen ungeheuren Erfolg damit erzielte.

Für jene Zeit der Vorreden und Selbstberäucherungen, die beim Erscheinen seines Werkes im Schwunge war, berührte es angenehm, daß das erste Blatt seines Romans auch wirklich die ersten Worte des Romans enthielt. Aber wer das Buch zu Ende gelesen hatte, — und die meisten lasen es in einem Zug durch — der stieß zuletzt auf ein Nachwort, und dies war allerdings ganz „zeitgemäß": es war der wörtliche französische(!) Abdruck einer alten Vorrede Edmond de Goncourts. Also ein französischer Heiliger war auch von diesem jungen Deutschen zu seinem Schutz heraufbeschworen worden, — schon damit waren die ausländernden Kritiker entwaffnet. Die deutsche Ware hatte den Pariser Stempel erhalten. Goncourt setzt darin zwei Dinge auseinander: erstens, daß der Realismus sich nicht bloß mit den unteren Gesellschaftsklassen und mit dem Häßlichen auf Erden zu beschäftigen habe, sondern auch mit den gesellschaftlich höheren Regionen und mit dem, was schön und liebenswürdig sei. Zweitens aber erklärt er, daß man mindestens vierzig Jahr alt sein müsse, um einen wirklichen Sittenroman schaffen zu können; was man in den zwanziger und dreißiger Jahren schreibe, das sei nicht viel mehr als eine gewisse Liebäugelei mit dem Stoffe (coups de lorgnon).

Wie konnte der Leser aufatmen, wenn er hier erfuhr, daß er sich wieder für anderes interessieren dürfe als für plattsprechende Bauern oder für berlinernde Arbeiter! Ein moderner Franzose hat es erlaubt! Und so trat denn Tovote gewissermaßen Hand in Hand mit Hermann Bahr auf: zwei Propheten der frohen Botschaft, daß es nun zu Ende sein dürfe mit dem qualvollen Ernst der sozialen Dichtung. Lebensgenuß sollte wieder gefeiert werden in der Zeit, wo die Jugend Trumpf war. Jetzt lachte und weinte man in wenigen Wochen einen ganzen Dirnenroman auf das Papier, und darin duftete es von Parfüms, und blitzte es von eleganten Möbeln, und klang es von Champagnergläsern, und kicherte es von Schelmengelächter, und funkelte es von Nixenaugen, und rauschte es von seidenen Kissen, und flimmerte es von wonnigen Nachtampeln und gab doch einen „sozialen" Roman! Und wenn dann einmal jählings die wirkliche „soziale Frage" ihr struppig trübseliges Arbeiterhaupt erhob, dann trank man ihr den schäumenden Sektkelch zu und lachte ihr den lustigen Trost entgegen: „Warte nur, bis ich erst vierzig Jahr alt bin, dann werde ich dich schon lösen!" — Darin lag etwa die eine Erklärung für das Geheimnis des Tovoteschen Augenblickserfolges. Die andere freilich lag in seiner Begabung, die von vornherein starke Seiten aufwies:

Tovote versteht es, zu schildern — und zwar mit einfachen und natürlichen Mitteln. Er braucht nicht die symbolistischen Sprachverrenkungen, bei denen Hermann Bahr in die Schule gegangen ist. Er ist weit weniger eigenartig, als

jener, aber darum auch um so viel ansprechender. „Nervös“ ist er auch und will es sein, aber er wühlt sich nicht so einseitig in die Seelenstimmungen der Menschen hinein. Er sieht auch die Außenwelt. Und er sieht sie mit der immer munteren Stimmung des leicht empfindsamen Lebemanns. Läßt er seinen Helden in einem Café am Potsdamer Platz sitzen, oder läßt er ihn die Leipziger Straße oder die Linden hinunterfahren, so lebt das ganze Landschaftsbild der Straße vor uns auf mit Häuserfronten, Fernsichten, rasselnden Wagen und treibenden Menschen. Jeder Teil von Berlin zeigt sich uns in klarer Eigenart, — aber nicht feststehend in bedeutungsvoller Schwerfälligkeit, wie die Münchener Stadtteile in Conrads „Isarroman“, — nein, leicht vorüberhuschend, wie sie der vornehme Herr oder die feine Dame durch die Scheiben des dahinrollenden Wagens erblicken. Dasselbe Berlin, das Kretzer zum Schauplatz des wuchtigen Heldenliedes von „Meister Timpe“ gemacht hatte, erheitert sich bei Tovote zum Tummelplatz der liebenswürdigen Müßiggänger. Dieselbe Menschenart, die jener mit der Keule schwerfälliger Tragik niederschlagen will, lädt dieser zum ewigen Bankett des Lebens ein. Mit einem Wort, der Realismus ist jetzt salonfähig geworden; Hermann Bahr hat ihn ins Barocke, Tovote hat ihn ins oberflächlich Leichtsinnige übersetzt! Wie entzückte weite Kreise dieser „Liebesrausch“, darin von einem sonderbaren sozialistischen Aristokraten und seinem nicht standesgemäßen Liebchen die Rede ist. Die Tochter eines Fuhrmanns, früh auf Abwege geprügelt, ist dem vornehmen Lebemann erst als berlinernde „Engländerin“ in Helgoland erschienen und begegnet ihm später wieder in Berlin. Obgleich sie selbst im Bewußtsein ihrer Vergangenheit sich ihm wieder entziehen will, wird sie endlich doch die Seine, und obgleich er ihre Kaffeehaus- und Liebchenvergangenheit allmählich erfährt, führt er sie doch seiner äußerlich und innerlich adligen Mutter auf dem Gute zu und läßt sie später als rechtmäßige Herrin in seine Tiergartenvilla einziehen. Den bald ausbrechenden Familienskandal besiegt seine Liebe; aber wie der Sinnenrausch verflogen ist, traut er der schönen Frau allzuleicht Rückfälle in die Sünden ihrer Vergangenheit zu und treibt sie durch Lieblosigkeit und Eifersucht in den frühen Tod. So alt dieses Thema unzähliger französischer Romane und ihrer deutschen Nachahmungen ist — Tovotes flotte Darstellung mit ihrer ununterbrochenen Anschaulichkeit, die lebhafte und oft tief eindringende Seelenmalerei und der warme Ton des Ganzen ließen alles frisch und neu erscheinen. Aber von Roman zu Roman wurde die Einseitigkeit seiner Phantasie mit den ewigen gefallenen Mädchen und weibesschwachen Männern unerträglicher. Einen gewissen höheren Aufschwung schien seine Begabung zu nehmen, als er in dem Roman „Mutter!“ ähnliche Ehebruchsverhältnisse zu einem tragischen Motiv zuspitzte; ein ehrlich liebendes Paar erfährt mit Entsetzen, daß es Bruder und Schwester ist. Aber schon in der Fortsetzung dieser Erzählung: „Frühlingssturm“ zeigt sich der tragische Liebhaber des vorigen Romans als leichtfertiger Lüstling, und die Herrschaft, die eine buntschillernde kapriziöse Dirne „Lotti“ über hochbegabte Männer ausübt, ist der leitende Faden in einem wilden Durcheinander von wüster Sinnenfröhnerei. Und das „Ende vom Liede“ — die Verführungsgeschichte einer Erzieherin durch einen Maler, der in allen den Romanen vorkommt, sinkt auch

sprachlich auf einen unglaublichen Tiefstand hinab, wenn da Sätze vorkommen wie: „Jau war gleich dabei, mit ins Theater, hatte sich gelangweilt, ein paar Briefe geschrieben und immer überlegt, was er mit dem Sonntag beginnen sollte". In der Vorrede jedes dieser Romane bittet Tovote gleichsam um Entschuldigung, daß er sich „nicht den größeren Fragen der Gegenwart zuwende", daß er „Fallobst", so heißt eine seiner Skizzensammlungen — aufgelesen, da ihm die gesunden Früchte noch zu hoch hängen, beruft sich auf seine Jugend und vertröstet den Leser auf spätere bedeutendere Werke. — Statt dessen verflachte er sich täglich mehr.

So schnell kann auch eine reiche Begabung sich ausgeben, wenn sie sich überhastet und wenn sie beständig nur im Sinnlichen wühlt. Fast wehmütig berührt es, wenn zum Schluß des „Ende vom Liede" der Verfasser den Maler Hansen die Summe aus seinem eigenen Leben ziehen läßt bei der Betrachtung seines eigenen letzten Bildes. Es stellt einen Ritter dar, der von lachenden nackten Weibern mit Rosenketten auf die Eisenbahnschienen gekreuzigt ist, während von ferne ein Eisenbahnzug herangebraust kommt, mit lärmenden Proletariern gefüllt: — „indessen da draußen die anderen mühselig an der Arbeit waren, hatte er in Liebesbanden gelegen — nun ging die Wucht der Zeit mit zermalmendem Rade achtlos über ihn hinweg". — In der Tat kein übles Bild für einen großen Teil der damaligen schriftstellernden Jugend, die im Dirnengetändel unterging, während die großen Fragen der Zeit, die am Anfange der literarischen Revolution wie Fackeln geleuchtet hatten, ihnen jetzt nur noch den Schein abgeben sollten zum verweichlichenden Sinnengeschleck. Mit der Überkraft hatte man begonnen, mit der „Nervosität" endete man.

Ehe Tovote jene Romanreihe zum Abschluß brachte, gab er noch eine Skizzensammlung heraus unter dem bezeichnenden Titel: „Ich, Nervöse Novellen" (Berlin 1892). Der Titel rechtfertigt sich dadurch, daß in der Tat hier lauter nervöse, oder richtiger nervenschwache Menschen ihre Stimmungen zeigen. Natürlich sind sie alle sinnlich überreizt. Da steht ein Paar in der Pferdebahn, um der lange erstrebten Vereinigung entgegenzufahren, aber ein Pferd des Wagens gerät unter die Räder, und der Anblick des Blutes verleidet beiden ihr Vorhaben und tötet in der Nacherinnerung ihre Liebe. Da ist ein Offizier zu der nervösen Empfindung gekommen, daß er schlafende Menschen für tot hält, und, von dieser Zwangsvorstellung beherrscht, stört er fortab jeden Schlafenden, um ihn wieder in einen Lebenden zu verwandeln. Ein anderer Offizier schläft im französischen Feldzuge zufällig in einem Schloßzimmer, das früher eine Dame bewohnt hat; er wird von der Zwangsidee beherrscht, sich beständig die leibliche Erscheinung dieser Schönen vorstellen zu müssen. — Ein anderer junger Mann hat das erlebt, was Tovotes Helden so oft erleben: es hat sich seinetwegen ein Mädchen getötet — und überall glaubt er sie noch wandeln zu sehen. — Übrigens sind unter diesen Geschichten solche aus seinen Anfängen, die noch große Kunst der Darstellung zeigen: so die Skizze „Fallende Tropfen", die schon im ersten Jahrgang der Zeitschrift „Freie Bühne" erschienen war. Sie zeigt die qualvollen Phantasien eines „Nervösen", den der an die Fenster schlagende Regen nicht einschlafen läßt. Aber diese Kunst

— auf was für Nichtse ist sie wieder verschwendet! — Eine kleine Skizze aus der besten Zeit Tovotes mag hier zur Probe folgen.

Schattenriß.

Den Mantel fest um die Schultern gezogen, gehe ich abends langsam durch stille Straßen. Ich habe das Bedürfnis nach Einsamkeit.

Ein dumpfer, feuchter Novemberabend flutet mit grauem Nebel in den engen Gassen und Gäßchen der Stadt und windet seine zerfließenden Dunstschleier um die hochragenden Spitzgiebel der alten Gebäude.

Die Häuser in diesem abgelegenen Viertel sind klein und unansehnlich, mehr Dach als Haus. Die niedrigen, engen Fenster verschmutzt, hier und da eine der quadratischen Scheiben mit Pappe oder schwarzgewordenem dicken Papier notdürftig verklebt.

Die Türen sind schmal und kaum so hoch, daß man, ohne sich bücken zu müssen, eintreten kann. —

Von einem nahen Kirchturm, den ich aber nicht sehen kann, schlägt es dumpf und heiser Neun! Die Töne scheinen sich in dem immer dichter fallenden Nebel zu verlieren.

Ich gehe weiter und biege in ein Gäßchen ein, so eng, daß kaum ein Wagen durchfahren kann.

An der einen Seite eine hohe, graue Mauer, von der der Kalk in großen Fetzen abschilbert; und über diese hohe Gefängnismauer strecken ein paar armselige Bäume ihre nackten, schwarzen Finger.

Auf der anderen Seite hebt sich die Rückwand einer Brauerei, kleine, engvergitterte Fenster, aus denen ein ersterbend schwacher Lichtschimmer sickert.

Dann kommen, sich ängstlich anlehnend, ein paar kleine, bettelarme Häuser, so zerfallen, daß sie selbst für diese Gegend gar zu schäbig scheinen.

Kleine Handwerker wohnen hier, Schneider, Flickschuster und Arbeiter mit ihren Familien, zwischen denen wie verschwammt das Elend hockt.

Die Straße ist mit runden, faustgroßen Kieseln gepflastert, so uneben, daß man beständig über einen der hervorstehenden Steine stolpert. In der Mitte führt die Abzugsrinne, darin ein zäher, graumuffiger Schlamm stockt.

An einem der Häuser, seltsam, wird gearbeitet, es wird ausgebessert, und ein Mauergerüst ist aufgeschlagen, das die ganze Straße überdeckt.

Mitten zwischen den Brettern und Bohlen ist halbversteckt eine trübe Gaslaterne, ein Arm von der Wand der schiefstehenden Gartenmauer aus; die einzige Laterne in dem Gäßchen, geschützt gegen die herabfallenden Steine beim Bau mit einem zerrissenen, alten Kohlenkorbe, so daß ein seltsames Halbdunkel in dem engen Durchgang brütet. —

Ich winde mich zwischen den Gerüstpfeilern durch. Aus einem der verstaubten, mit einem Drahtgitter übersponnenen Fenster schwimmt ein fahler Lichtschein durch den rotgeblümten Kattunvorhang ... dann nimmt mich wieder das Dunkel auf, doch nur einen Augenblick lang; im nächsten fällt aus der geöffneten Haustür ein breiter gelber Lichtstreif.

Dreißig bis vierzig Schritt weiter mündet das Gäßchen in eine breite Verkehrsstraße der Stadt, und ich sehe die Wagen an diesem schmalen Spalt vorüberrollen und im grellen Lichte zwei Menschenströme gegeneinander fluten, während ich selbst im tiefsten Dunkel stehe.

Ich bin stehen geblieben, und wie achtlos werfe ich einen Blick in die Haustür, und jetzt verharre ich, um mir das unerwartete Bild zu betrachten.

Am Boden, auf den rötlichen Steinfliesen, steht eine Kerze, ein hohes Licht in einem schmutzigen, unförmigen Messingleuchter.

Ein gelber, zuckender Schein flattert durch den engen Hausflur.

Im Hintergrunde steigt eine schmale, gebrechliche Treppe leiterartig steil an, und auf der zweiten Stufe, eine tief ausgetretene, morsche Holzstufe, sitzt unbeweglich eine schwarze Katze, den Kopf eingezogen und spinnt und blinzt in das Licht.

Neben der Katze steht ein großer blecherner Eimer mit blasigem Schmutzwasser, und der braune Scheuerlappen aus grobem Sacktuch hängt schwerfeucht etwas über den Rand.

Es ist, als ob ihn jemand eben dorthin gestellt hat.

Vor dem Eimer steht ein kleines Mädchen in verschlissenem Kleide, an dem sie die nackten Arme schlaff herunterhängen läßt.

Das Kind mag vielleicht drei Jahr alt sein. Es regt sich nicht, wie angewachsen sieht es unverwandt in das leicht im Windzuge zusammenzuckende Licht.

Die kleine Gestalt im zerfetzten, schottisch karierten Kleide hebt sich dunkel von dem Lichthintergrunde der weißen Wand ab, über die flüchtige gelbe Schatten vom Flackern der Kerze hinhuschen und verschwinden.

Scharf hebt sich die feine Silhouette des regungslosen Kindes von dieser leuchtenden Umgebung ab, die von der Türöffnung wie von einem breiten braunen Rahmen scharf umgrenzt wird.

Wie eigentümlich das anmutet, diese starre Regungslosigkeit, als ob das alles tot sei, und nur das gelbe Flackerlicht das einzig Lebendige.

Jetzt bewegt sich das Kätzchen und leckt sich die Pfote, langsam bedächtig, ohne von mir dabei Notiz zu nehmen. —

Ich reiße mich von diesem unerwarteten Bild los und gehe weiter . . .

Nur wenige Schritte von der Tür steht ein junges Weib, dort, wo aus dem kleinen Schaufenster, einer Art Leihbibliothek schmutzigsten Ranges, das rötliche Licht einer Petroleumlampe fällt.

Neben dem Mädchen ein Mann, ein Herr, seiner Kleidung nach. Sie selbst im braunen Unterrocke, ein Schaltuch hastig um die Schultern geworfen, ängstlich, als ob sie im Unrecht gehandelt.

Absichtlich gehe ich ganz dicht an dem Paare vorbei, weil ich ihr Gesicht sehen will.

Es ist sehr hübsch, ein voller, etwas sinnlicher Mund und dunkle Augen, die wie scheu abirren, als sie sich beobachtet fühlt.

Leise flüstern sie miteinander, und ich höre die Stimme des Mannes, flehend eindringlich.

Das Mädchen beugt sich zurück, und dann senkt es den Kopf und zupft unruhig an dem Tuche, das von der Schulter zu gleiten droht . . .

Dann bin ich an ihnen vorüber. —

Ob es die Mutter ist zu dem Kinde, das ich eben gesehen habe . . . die Mutter, die für einen Augenblick aus dem Hause entschlüpft ist?

Und nun bei einem Herrn auf der Straße steht.

Ich blicke mich noch einmal um.

Der Mann hat sich gebeugt und spricht auf sie ein, leidenschaftlich — und wie ängstlich schmiegt sie sich an die Mauer, und doch geht sie nicht, sondern hört ihm zu und — läßt sich von seinen Worten betören. —

Dann biege ich in die Hauptstraße ein. . . Augenblendende Helle, Rädergerassel, elende, sich überstürzende Menschen, ein wildes Gewühl, Bilder auf Bilder, wie mit Blitzesschnelle sich folgend, daß die kleine unscheinbare Szene sich rasch wieder verwischt, die ich soeben beobachtet habe, ohne doch sagen zu können, was sie bedeuten mag. . . ." —

Und doch trug sich Tovote noch im Jahre 1892 mit kühnen Plänen, über die sein Freund Grottewitz berichtet:*) „In seinem kleinen, altmodischen, aber recht behaglichen Arbeitszimmer in der Kanonierstraße suchte ich ihn auf. Auf dem Tische lag „Clair de lune" von Maupassant, seinem Lieblingschriftsteller; wir kamen auf sein neues Buch .. und damit auch auf seine dichterische Eigenart zu sprechen, die ihm den Namen „eleganter Realist" eingetragen habe. — Von diesem Beinamen mochte er

*) Die Zukunft der deutschen Literatur. Berlin 1892, S. 99.

nichts wissen. O nein, sagte er, das bin ich nicht immer. Da habe ich jetzt einen Roman vor — „Glühendes Eisen" — der ist gar nicht elegant. Er spielt in einer Maschinenfabrik in Hannover. Ich selbst sollte früher eine Maschinenfabrik von meinem Onkel übernehmen. — Mit der Lebhaftigkeit, die Tovote im intimsten Gespräche eigen ist, mit jener Frische und Hoffnungsfreudigkeit, die junge Schriftsteller charakterisiert, entwickelte er mir weiterhin seine Pläne. Er wolle einen Roman „Stillgestanden" schreiben, der mit dem Wort „Stillgestanden" beginnen und die Stimmung schildern soll, die junge Freiwillige beim Eintritt in den Militärdienst durchmachen. Sodann beschäftige er sich mit einem Roman „Das tägliche Brot", der das Leben in der Großstadt schildern und zeigen solle, wie junge Leute ihre Ideale durch die Sorge ums tägliche Brot immer wieder zurückdrängen müssen."

Schöne Vorsätze! In den acht Jahren aber, die seit dieser Unterredung verstrichen sind, hat er von diesen drei geplanten Romanen noch keinen erscheinen lassen, und so kann er auf sich selbst die Worte anwenden, die er seinem Maler Hansen in den Mund legte: „Ich muß nun einmal in meiner Sphäre bleiben, ich kann nicht anders!" — Und so hätten viele der Jüngsten bald von sich sagen können.

So war der soziale Roman allmählich zur erotischen Dirnennovelle verblaßt. Anstelle des tiefen Ernstes war die frivole Lebensauffassung getreten.

Und wie so mehr und mehr die ernsten Forderungen von einst den Jüngstdeutschen verloren gingen, begannen sie auch allmählich wieder nach nur heiterer Kunst zu streben.

Siebentes Kapitel.

Das Wiedererwachen der Lustigkeit.

Mitten aus allem Ernst sollte der Humor wieder erwachen. Gerade die Durchforschung der sozialen Verhältnisse mußte dazu führen, daß man neben den ernsten Figuren auch die komischen wieder sehen lernte. Früher hatte man das nie vergessen. Dickens hat es verstanden wie einer, mit dem Elend und Unglück zu weinen, aber auch verstanden, köstlich und herzlich zu lachen über das, was einmal lächerlich ist; und unübertroffen ist er in der Gabe des echten Humoristen, zu lachen und zu weinen zu gleicher Zeit. Nur ein Deutscher hat ihn darin ganz erreicht, der Schöpfer der „Festungstid" und der „Stromtid": der einzige Fritz Reuter. Oberflächliche Humoristen hatte es genug gegeben, die alles mit billigem Witz übersprühen, die alles von der leichten Seite auffassen, mit dem Leben tändeln, immer die Schellen ihrer Kappen ertönen lassen und höchstens einmal leicht die Pritsche schwingen. Solche Witzbolde sind ja der Welt nicht nur erfreulich, sondern gewiß notwendig. Mühe und Arbeit des Lebens braucht sie, wie der verdorbene Magen das doppelt kohlensaure Natron. Aber sie sind die Oberflächlichen, die von

der eigentlichen Welt nichts sehen: denn in ihren Tiefen ist die Welt ernst und da oft am ernstesten, wo sie am schönsten ist. Aber in diese Tiefen, die den Witzbold erschaudern machen, dringt der Humorist mit leichten Schritten ein und läßt das warme Licht seiner goldechten Poesie scheinen, das der Sonne gleich am köstlichsten wirkt, wenn es durch feuchte Tropfen strahlt: denn dann zaubert es den farbenfreudigen Regenbogen. Es war eine der vielen Einseitigkeiten der jüngsten Richtung, daß sie diese echten Humoristen mit den Witzbolden zugleich ausgewiesen hatte. Sie liebte eben — seitdem philologische Pedanten ihr die Gesetze vorschrieben — den melancholischen Regenbogen so wenig als die heitere Sonne, bis das eintönige Grau sie alle hat nervös werden lassen. Nun fühlte man, daß man endlich wieder einmal lachen lernen mußte.


Hans Hoffmann

Abseits von den Mauern der neuen Schule stand freilich mancher Humorist, namentlich der älteren Generation, und unter ihnen vor allen einer, von dem der Tageslärm wenig wußte und der doch in seiner Art ein Meister war. **Hans Hoffmann** (geb. zu Stettin am 27. Juli 1848) stand damals am Anfange der vierziger Jahre seines kräftigen Lebens und gab 1890 und 1891 zwei seiner Meisterwerke heraus: den „Eisernen Rittmeister" und das „Gymnasium zu Stolpenburg". Was ist das für eine Novellensammlung, dies „Gymnasium zu Stolpenburg". Es würde verdienen, daß man es als etwas ganz Besonderes für sich, als einen Vertreter einer ganz besonderen Untergattung des Humors auffaßte: des Schulhumors! Das klingt recht oberflächlich und wenig versprechend. Man denkt unwillkürlich dabei an Ernst Ecksteins berühmten — „Besuch im Karzer" (1875),

über den sich jeder Gymnasiast einmal halbtot gelacht hat. Er war 1890 in 85. Auflage erschienen. Hoffmanns „Gymnasium zu Stolpenburg" erlebte im folgenden Jahrzehnt langsam drei Auflagen, gerade weil jenes Werkchen nur eine witzige Schnurre, dieses aber ein Meisterstückchen wirklicher Seelenmalerei ist. Und wieviel natürlicher ist es auch, als der beiden Naturalisten Holz und Schlaf so unnatürlich verzerrte Geschichte vom „ersten Schultag" in der Papa-Hamlet-Sammlung. Ja wieviel moderner Zeitgeist weht durch die Lebensgeschichten der Gymnasiallehrer Hoffmanns! Vom verflucht Lustigen über den trocken Pedantischen hinweg bis zum schwermütig Ahnungsvollen sehen wir sie hier alle typisch vertreten. Der eine seufzt über die Ketten, die seinen hochauffliegenden Geist lebenslang an den Zwang der Schule binden, der andere fühlt sich selig als Monarch auf ragendem Katheder und schwelgt in staubiger Weisheit, ein dritter macht seinen Beruf ab, wie ein lästiges Geschäft und schlägt in den Feierstunden in fröhlicher Jugendkraft dem gelehrten Kram ein Schnippchen. Und dabei klingt das gewaltige Leitmotiv von dem Gegensatz zwischen Schule und Welt. Wie ein Überbleibsel aus dem Mittelalter steht das gelehrte Gymnasium, griechische und lateinische Menschenseelen in sich bergend und hütend, mitten in dem draußen brausenden Strom des Lebens, und wenn dieser einmal ein paar Wellen hineinspritzt in den Vorhof der heiligen Mauern, dann fahren auch die Lehrer in zwei Parteien auseinander als die Alten und die Jungen. Da gibt es kurz vor dem Ausbruch des siebziger Krieges noch einen würdigen älteren Lehrer, der nur in der Welt des klassischen Altertums lebt, der in kräftigen Jünglingsjahren in Rom nur alte Handschriften studiert und die Bilder der christlichen Renaissance so wenig eines Blickes gewürdigt hat wie die herrlichen Bauten und die üppig schöne Natur. Ihm war Stolpenburg ebenso recht wie Rom — denn Bücher gab es ja auch hier — und als junger Ehemann begrüßt er die Geburt eines Söhnchens mit einer lateinischen Ode. Welcher Schmerz für ihn aber war es, als der heranwachsende Knabe keine Neigung zur Philologie zeigte, ja als er endlich gar Leutnant wurde. Und nun bricht der Krieg von 1870 aus. Die Jungens in der Schule lachen ihren Oberlehrer aus, der die Kriegserklärung noch nicht gelesen hat, wie er in die Klasse tritt, um über die messenischen Kriege zu sprechen. Die Begeisterung der Jugend macht ihn stutzig, und wie sein eigener Sohn nun mit ins Feld muß und für den Vater dadurch der Krieg ein persönliches hohes Interesse gewinnt, da dämmert dem alten Philologen eine Ahnung davon auf, daß man auch von seinem eigenen Vaterland und seiner Geschichte etwas wissen muß. Heimlich holt er diese vernachlässigten Studien nach und wie ihn endlich die Todesnachricht seines tapferen Sohnes erreicht, da kämpft sich der wortkarg gewordene Mann zu der Überzeugung durch, daß neben dem rückwärtsblickenden Gelehrten auch derjenige zu achten sei an Wert, der Kraft und Leben einsetzt für die Kämpfe der eigenen Zeit.

Noch ergreifender aber kommt der neueste Gegensatz von alt und jung, ja, der Gegensatz von klassischer und moderner Kunstanschauung selbst zum Ausdruck in der lebensvollen Gestalt eines Lehrers und seines Lieblingsschülers. Nur ein

eigenartiger Geist konnte einen Seelenkonflikt gestalten wie diesen: Ein alter Lehrer — diesmal aber kein Pedant, sondern ein Mann mit schönheitstrunkener Seele — hat sein Leben im Gymnasium zu Stolpenburg vertrauern müssen, er hat nicht geliebt und nicht geheiratet, und nur eine heiße Sehnsucht hat ihm über die Enge des Berufs und das öde Zusammenleben mit drei altjungferlichen Schwestern hinweggeleuchtet: Die hoffnungsvolle Sehnsucht, einmal Griechenland zu schauen. Dies Land, das ihm durch Homer und Sophokles heilig ist, dünkt ihm der Inbegriff aller Schönheit, Kunst und Weisheit, und wenn er nur einmal auf der Akropolis stehen, einmal in den Piräus hinabblicken, einmal die Ruinen der geweihten Städte durchpilgern könnte, so würde er gern sterben! Und die Erfüllung dieses Wunsches hat er mit kluger Beharrlichkeit immer näher gerückt. Von seinem mageren Gymnasiallehrergehalt hat er in jedem Jahre die immer gleiche kleine Summe für sich und — gewissenhafterweise auch für jede seiner unverheirateten drei Schwestern in vier Sparkassenbücher eintragen lassen, und in gewissenhafter Treue hatte er sich jeden anderen Wunsch versagt für dieses stille Sparen. Was tut es ihm, daß er darüber zum grauköpfigen Alten geworden ist — nun ist dafür aber auch die Summe voll und rund und verbürgt ihm unwiderruflich eine lange schöne Reise nach dem Lande seiner Sehnsucht. Und was nachher mit ihm geschehen würde, das bleibt ihm gleich. Unter einem harmlosen Vorwande nimmt er einen längeren Urlaub, und erst am Tage vor der festgesetzten Abreise überrascht er seine Schwestern mit der sie entrüstenden Mitteilung, aber gleichzeitig mit den sie tröstenden Sparkassenbüchern. Da taucht plötzlich sein einstiger Lieblingsschüler vor ihm auf. Es ist der einzige, der noch an ihm hängt, Jahr für Jahr hat die Verehrung für ihn unter den Schülern abgenommen, denn die moderne Weltanschauung ist auch unter sie eingedrungen und hat sie zu jungen modernen Realisten gemacht, die sich am liebsten um den jungen Lehrer der Naturwissenschaften im Physikzimmer drängen. Nur dieser eine, eine frische Künstlernatur, dankt dem alten Herrn noch immer dafür, daß er ihn zuerst ins Land der Schönheit eingeführt hat. Und jetzt, der Schule entwachsen, besucht er den väterlichen Freund mit gefüllter Mappe, um ihm voll Stolz seine ersten selbständigen Skizzen vorzulegen. Aber o Schreck und Enttäuschung! Der Jüngling ist in Berlin unter die „Modernen" gegangen! Lauter naturalistischen Alltagskram hat er skizziert! Das gibt dem Alten einen Stich durch die Seele. Daß sein eigenes Leben enden muß, ist ihm nicht so schmerzlich, als die furchtbare Ahnung, daß alle Ideale zugrunde gehen sollen, für die er gelebt hat. Dieser sein Lieblingsschüler war ihm die letzte Bürgschaft für das Fortleben der alten großen Kunst — und nun sollte dieser im alltäglich Naturalistischen zugrunde gehen? Nein! Lieber verzichtet er selbst auf sein ersehntes Lebensglück. Mit kühnem plötzlichen Entschluß schenkt er dem freudig überraschten Jüngling das Geld zur Reise nach Griechenland, damit dieser dort aus den Quellen ewiger Schönheit schlürfen und wieder zurückkehren kann zum Idealen!

In solcher Weise spiegeln sich in Hans Hoffmanns Werken die Ideenkämpfe der Zeit. Auch die Geschichte des jungen Philologen, dem der Streit um die

echten oder unechten Handschriften des Nibelungenlieds Liebes- und Lebensglück zertrümmert, zeigt, was alle Hoffmannschen Skizzen zeigen, daß ein genialer Humorist aus allen Gebieten des geistigen Lebens Anregung nehmen kann zum Kampf gegen Pedanterie und Engherzigkeit, und daß er die Sonderlinge, denen er künstlerisch tief ins Herz schaut, ausstatten kann mit aller Wahrheit lebensvollen Menschentums.

Doch Hans Hoffmann gehörte keiner Clique und keiner Schule an, und darum stieß niemand für ihn in die Lärmtrompete.

Unter der revolutionären Generation hatte freilich auch Max Kretzer Sinn für Humor gezeigt, und als Hauptmann in seinem „Friedensfest“ in der Gestalt des berlinisch redenden Dieners auch etwas von dieser Gabe verriet, da mahnte ihn der humorvolle Fontane in seiner Besprechung dringend, diese Seite in sich weiter auszubilden. Auch Hermann Sudermann hatte sich plötzlich und in glücklicher Weise unter die Humoristen geschlagen mit seiner Novelle „Jolanthes Hochzeit“ (Berlin 1892). Mit wirklichem übermütigen Humor wird hier geschildert, wie ein eingefleischter Junggeselle sich sozusagen gegen seinen Willen mit einem jungen hübschen Mädchen verlobt, die ihn eigentlich auch gegen ihren Willen nimmt. Noch im letzten Augenblicke wird natürlich alles gut. Er bekommt seine Freiheit wieder, und sie bekommt ihren Leutnant. Aber die prächtige Charakteristik und die gemütswarme Durchführung stellen den kleinen Scherz in die erste Reihe humoristischer Kunstleistung.

Freilich, der eigentliche Humorist der neuen Schule war Ernst von Wolzogen gewesen. Längst hatte dieser darnach gestrebt, vom humoristischen Roman zum Lustspiel überzugehen. Und 1890 gelang es ihm auch, unter Mitarbeit von W. Schumann seine „Kinder der Exzellenz“ in ein solches umzuwandeln und am „Deutschen Theater“ einen großen Erfolg zu erringen. Jedoch entsprach dies Lustspiel nach seiner eigenen Meinung sowie nach Meinung der ganzen Brahmschen Schule noch zu wenig den jetzt allverehrten Gesetzen des Naturalismus. Und doch fehlte es Wolzogen nicht an Aufmunterung auch aus dem Kreise der „Freien Bühne“, und da er sich ganz im Banne dieser Männer befand, so gab er selbst ein Programm in der Brahmschen Zeitschrift über „Humor und Naturalismus“. Darin führte er aus, daß diese beiden Kunstprinzipien sich vereinigen müßten. Wie köstlich naiv selbst reichbegabte Schriftsteller werden können, wenn sie — noch dazu geblendet durch die Scheuklappen eines Modedogmas — zu theoretisieren anfangen, das beweisen aus jenem Programmaufsatz Wolzogens die Worte: „Wir sehen gegenwärtig zwei Wege realistischer Bühnenkunst vor uns. Der eine führt von Iffland über L'Arronge zu Holz und Schlaf, der andere von Goethes Götz und Egmont über den neuesten Wildenbruch (also wohl die Haubenlerche!) und Sudermann in eine verheißungsvolle Zukunft“.

Wenn dem eingeschworenen Naturalisten schon — der Mode entsprechend — verboten war, den Namen Schillers zu nennen, so hätte er wenigstens Iffland und L'Arronge, die kunstfremden Bühnenhandwerker, nicht an die Stelle setzen sollen, wo Lessing und Freytag zu stehen ein wohl verbürgtes Recht haben. Denn der Weg

des deutschen Lustspiels geht von „Minna von Barnhelm" über die „Journalisten" in die Gegenwart hinein. Und nicht weniger unbewiesen prahlt der Schlußsatz: „Der reifste und freieste Mensch, zugleich im Ibsenschen Sinne der stärkste, das ist aber der Humorist!" Dann wäre also sonderbarerweise im Ibsenschen Sinne Ibsen selbst kein reifer, starker, freier Mensch! Denn Ibsen ist wohl doch nicht etwa Humorist? — Vor allem aber sah sich Wolzogen nun nach einem naturalistischen Lustspielstoff um und fand ihn allerdings mit glücklichem Griff in dem, was man damals — in üblicher Nachahmung eines französischen Wortes — die Berliner Bohême nannte. Murgers im Jahre 1851 erschienene „Scènes de la vie de Bohème" (Bilder aus dem Zigeunerleben) waren um die Zeit des Beginnes der Literaturrevolution deutsch erschienen (Leipzig 1882). Natürlich handelten sie nicht von wirklichen Zigeunern, sondern von dem haushaltfremden, jugendlich wilden Treiben der Pariser Jugend. Dieses Buch fand in Deutschland ein prächtiges Gegenstück in einem „Berliner Zigeunerleben". Dies hatte aber nicht einen Dichter, sondern einen wahrheitsgetreuen Sittenschilderer zum Verfasser. Aber nichts kann das vollständige Ineinanderfluten von prosaischer Dichtung und kunstvoll schildernder Abhandlung deutlicher dartun als der Vergleich dieser Fischerschen Schilderungen mit der damaligen sozialen Novellistik.


Hans R. Fischer

Hans R. Fischer (geb. zu Jauer am 15. April 1863) hatte sich aus einer Jugend voll Kampf und Not und ärmlichen Verhältnissen mit staunenswerter Tatkraft emporgearbeitet, war schließlich nach Berlin gekommen und kannte das Elend der Armen und Unglücklichen aus eigenster Anschauung und Beobachtung. Darum lag so etwas außerordentlich Packendes in den Schilderungen, die er hier und da erscheinen ließ und als 24jähriger Jüngling zu einem Bändchen sammelte (Berlin 1887) unter dem Titel „Unter den Armen und Elenden". Das Buch erregte in ernsten Kreisen großes Aufsehen, ebenso wie das drei Jahre später folgende Büchlein „Was Berlin verschlingt" (Berlin 1890). Hier las man wahrheitsgetreue und sachliche Beschreibungen der Asyle für Obdachlose, der Armenhäuser, der Siechenhäuser, der Arbeitshäuser, der Gefängnisse, der Hospitale, der Leihhäuser,

17*

der Singspielhallen und endlich des Leichenschauhauses. Kurz — dieses Mal nicht in Form einer romanhaften Erzählung, sondern in einfachem Ton des Beobachters der Tatsachen lernte man hier alle Örtlichkeiten kennen, wo die versinkenden Existenzen ihre letzten Vergnügungen, ihre armselige Nahrung, ihre Strafe, ihre vorübergehende Genesung oder endlich ihren Tod finden. Und mit einer so schlichten Eindringlichkeit, so warmherzigen Sachlichkeit weiß Fischer alles anschaulich zu machen, daß kein Geringerer als der Berliner Nationalökonom Professor Schmoller in seinem „Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft" seine „lebensvollen und tief empfundenen Schilderungen" rühmte. Dabei war es ganz natürlich, daß in diesen Schilderungen auch wohlbeobachtete Charakterköpfe und Typen auftauchten; und da die naturalistische Novelle oder Skizze vielfach nichts anderes war, als die photographische Schilderung eines Straßen- oder Wohnungsbildes, so liest sich manche der leichteren Beschreibungen wie eine novellistische Skizze aus jener Zeit.

In seinem „Berliner Zigeunerleben" (Berlin 1890) ergänzte Fischer eigentlich nur seine vorangegangenen Bände. Wenn er darin eine Tafelrunde junger Schriftsteller und Künstler schildert, so hatte er dazu die Typen aus „jüngsten" Kreisen genommen. So gab es damals freie Zusammenkünfte, die ich auch noch ab und zu besuchte, und die den selbstironischen Namen „Genickklub" führten.

Aus diesem „Milieu" — dies Wort kam auch damals auf — nahm auch Wolzogen den Stoff zu seinem neuen Bühnenwerke, natürlich ganz unabhängig von Fischer, der damals als Redakteur des „Mainzer Anzeigers" nach Mainz ging. Wolzogen aber suchte den Stoff des Zigeunerlebens für die Bühne zu gewinnen, und schon 1891 erschien in der Zeitschrift „Freie Bühne" sein „Lumpengesindel", welches er, weil er Ernstes und Heiteres darin mischen wollte, als „Tragikomödie" bezeichnete (Buchausgabe Berlin 1892). Im Vordergrunde stehen zwei Literatenbrüder: Friedrich und Wilhelm Kern, von denen der ältere verheiratet ist, eigentlich aber mit seinem Bruder ein innigeres Zusammenleben führt als mit seiner Else. Man würde irren, wenn man glauben wollte, daß Wolzogen hier an die alte Geschichte von den beiden gelehrten Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm gedacht habe, die ja schon einmal den Stoff haben hergeben müssen, zu dem altbekannten, leicht geschürzten Einakterschwank „Einer muß heiraten"! Nein, wer das Modell zu diesen Brüdern gewesen ist, kann jeder leicht erraten, der den Gang meiner Darstellung der literarischen Revolution bis zu diesem Punkt verfolgt hat. Nur darf man nicht vergessen, daß die Modelle von ihren Künstlern frei benutzt werden. Die Geschichte fängt gleich damit an, daß Friedrich seiner Else Vorwürfe macht, sie störe durch ihr Gespräch seinen Bruder Wilhelm bei der Arbeit. Jedoch so zärtlich sich die beiden Brüder auch lieben, so können sie um einer geringen Kleinigkeit willen in Zank geraten, und so schlagen sie sich mit zwei Büchern auf die Köpfe, wie gerade ein reicher Kommerzienrat eintritt, der dem Friedrich Kern bei einer neu zu gründenden Zeitung eine Redakteurstellung mit 6000 Mark Gehalt anbieten will. Da jedoch die Bedingung dabei ist, daß der talentlose Sohn des Kommerzienrats Chefredakteur werden, Friedrich Kern dabei aber seine stark

sozialistischen Ansichten verleugnen soll, so werfen beide Brüder nach anfänglicher Liebenswürdigkeit zu guter Letzt den Kommerzienrat vor die Tür, und Friedrichs soeben eintretender Schwiegervater, ein Berliner Schutzmann, hilft wacker dabei. Aber der brave Polizeimann schimpft sich darob gleich nachher selbst ein „altes Duseltier", sobald er den Zweck des kommerzienrätlichen Besuches erfährt. Daß sein Schwiegersohn nicht von seinen oppositionellen Ansichten lassen will, erscheint ihm natürlich nur als kindischer Trotz. Bald aber gibt's neue Vergnüglichkeit in der Gesellschaft, wie ein österreichischer Maler, Franz von Plattner, hereingeschneit kommt, der auf eine wahrscheinliche große Einnahme hin einen sehr guten Pump angelegt hat und nun schleunigst nach Berlin gereist ist, um seinen Freunden sein Glück zu erzählen. In freudiger Begeisterung beschließt man, ein Mahl zu rüsten. Alle stürmen davon, um Punsch, Bücklinge und sonstige Genüsse bescheidener Art zu besorgen, und im Anfang des zweiten Aktes kommen sie damit zurück. Verschiedene andere Gäste haben sich dazu angefunden. Ein gewisser Dippel, ein ganz gefährlicher Strolch allem Anschein nach, der seinen kaffeebraunen Überzieher nicht ablegt, weil er keinen Rock darunter hat, taucht plötzlich als alter Jugendfreund auf und wird sogleich eingeladen. Der ewig deklamierende Schauspieler Faßmann stellt sich ebenso unverhofft ein. Da Wilhelm Kerns „Verhältnis", die kleine Mieze Pickenbach gerade vor der Haustür sich zeigt, so wird sie auch heraufgerufen, und uneingeladen wie immer erscheint natürlich auch Mutter Schwumbe, die langjährige Wirtin der Brüder aus Friedrichs Junggesellenzeit. Da ihr die Bedienung übertragen wird, bindet sie ihrer Gewohnheit gemäß ihren falschen Zopf ab und schickt sich an, die Stube naß aufzuwischen. Und so beginnt in wildem Durcheinander das Gastmahl des „Lumpengesindels"!

(Der Wachtmeister tritt mit der Punschbowle hinten herein.)

Wachtmeister. Na, na, halb so wild, junger Mann!

Dippel (weicht erschrocken vor ihm zurück). Donnerwetter!

Schwumbe (indem sie ihn mit dem Schrubber von hinten gegen die Hacken stößt). Man bloß nicht ängstlich, Herr Kunibold! Der Herr gehört zu de Familie, 't is der Schwiegervater. Wie Se sehn, een höeret Polizeiorjan.

Dippel (verbeugt sich). Man Name ist Dippel, Nationalökonom.

Wachtmeister (der ihn argwöhnisch gemustert hat, kurz und laut). Polke.

Dippel. Sehr angenehm, Ihre werte Bekanntschaft zu machen! (Wendet sich zu Frau Schwumbe und flüstert dieser eine Frage ins Ohr.)

Wachtmeister (leise zu Friedrich). Habt ihr denn den Kerl auch nach seine Papiere jefragt? So en kaffeebraunen Überzieher suchen wir eben wieder. (Sie sprechen leise weiter, indem sie den Tisch decken.)

Schwumbe. Na natierlich, son beriemter Mann wie unser Herr Doktor! Erst heite is wieder 'n Kommerzienrat in Jeschäften bei'n gewesen.

Dippel (eifrig). Nein faktisch? Ach, sagen Sie doch . . .

Schwumbe. Ach wat, halten Se mir nich uf! (Sie stößt ihn beim Ausholen mit dem Schrubber mit dem Stiel desselben vor den Bauch.)

Dippel. Au! Das is ja die reine Mördergrube hier! (Weicht bis zur Tür zurück und schnüffelt an der Bowle, die dort während des Deckens auf einen Stuhl gestellt wurde). Ah, das duftet!

Franz. Sö — verbrennen S' sich d' Nasen net, Herr Dipfel!

Schwumbe (stößt mit dem Schrubber an die Stiefel des Wachtmeisters). Entschuld'gen Sie jietigst, Herr Wachmeester, ick will bloß noch mal unnern Disch fahren.

Wachtmeister. Na, na, na, werden Se nich anstößig! Ubi bene, ibi patria! Diese Beene gehören dem Vaterlande!

Franz, Friedrich, Dippel (schlagen eine laute Lache auf und rufen): Au, weh mir! Hilfe! (u. dgl.).

Schwumbe (richtet sich drohend auf). Wenn Ihnen de Reenlichkeet nich sympatisch is, Herr Wachmeester, so dut es mir ufrichtig leed. Aber uzen laß ick mir dadrum noch lange nich, och nich von de Pollezei! Ick bin 'ne anständige Wittfrau und heeße Schwumbe. Wo ick wohnen dhu, det werden Se am Ende woll noch wissen, Herr Wachmeester. (Rafft Eimer und Schrubber auf und geht nach der Hintertür.) So, nun bin ick fert'ch! (Dreht sich in der Tür nochmals um und droht dem Wachtmeister mit dem Schrubber): Und mit Sie ooch, Herr Wachmeester! (Schlägt die Tür zu. Ab.)

Else hat sich gleich anfangs zurückgezogen, da sie in dem Maler Plattner eine verhängnisvolle Jugendbekanntschaft wiedererkennt. Wie sie endlich den Mut hat, wieder hereinzukommen, empört sie sich von neuem über den Anblick der Mieze Pickenbach. Auch Frau Schwumbe, die wiederkommt, um ihren vergessenen Zopf zu holen, ist ihr sehr verhaßt; wie diese aber sich zu Andeutungen über Elses Vorleben hinreißen läßt, wird sie zur Tür hinausbefördert. Das gibt Else Gelegenheit, sich mit Plattner auszusprechen, und der Zuschauer weiß nun genau, daß sie diesem Manne einst in jugendlicher Unbesonnenheit ihre Ehre preisgegeben hat. Friedrich Kern aber weiß dies nicht. Ahnungslos tritt er wieder ein mit den übrigen Gästen. Die Stimmung des Abends ist nun doch einmal verdorben, und so beschließt man, das Mahl zu enden. Da die Gäste aber so leicht nicht loszuwerden sind, so lädt der gutmütige Friedrich sie alle ein, die Nacht in seiner Wohnung zu schlafen. So werden Betten und Sophas mit „Lumpengesindel" gefüllt, bis schließlich für die Frau des Hauses kein vernünftiger Platz übrig bleibt. Betrübt geht daher Else mit ihrem Vater, „dem Wachtmeister", davon. Am nächsten Morgen erwacht sie krank in dessen Hause; Plattner erscheint wieder, und Friedrich erfährt dort alles von ihm. Sein anfängliches Toben aber weiß Wilhelm zu beruhigen und schließlich endet alles damit, daß Friedrich seiner Frau ihr Vorleben verzeiht, während Else ihrem Manne die rücksichtslose Behandlung vergibt. Wilhelm aber, der nicht länger der Störenfried in der Ehe des Bruders sein will, beschließt, als Redakteur in die Provinz zu gehen.

Natürlich erscheint dieser Schluß höchst unwahrscheinlich. Wir wissen ja doch, daß Friedrich seine Frau sehr wohl entbehren könnte, seinen Bruder aber nicht eine Stunde missen mag. Und so kann man zwischen den Zeilen einen anderen Schluß herauslesen. Da Else betrübt meint, es würde wohl schon zu spät sein, und so sehnsüchtig nach Wiederherstellung ihrer Gesundheit verlangt, so darf man wohl annehmen, daß sie bald sterben wird und die Brüder wieder allein zusammen hausen werden. Aber das spricht der Dichter nicht deutlich aus. Also auch Herr von Wolzogen, der überzeugte Naturalist, hat hier am Schluß — seinem Publikum zulieb — ein wenig Schönfärberei getrieben. Mit einer Dissonanz ein Stück zu schließen, wie etwa Ibsen es in seiner „Nora" getan — dazu fehlte ihm doch der Mut.

Das Stück wurde mehrfach stark umgearbeitet und mehrfach aufgeführt — zuerst im „Wallner-Theater" in Berlin. Aber Fuß fassen konnte es nie auf der Bühne, obwohl die Charaktere zweifellos gut aufgefaßte und klar erschaute Typen sind. Das Ausbleiben des Bühnenerfolges aber liegt wohl an zwei Grundfehlern des Stückes. Was Wolzogen in seinem Programmaufsatz mit Recht dem Drama von Holz-Schlaf zum Vorwurfe macht, das muß man auch an seinem Stücke aussetzen: Die Zustandsschilderung hemmt viel zu sehr das Fortschreiten der dürftigen Handlung. Zweitens aber wirkt es störend, daß die Vorgeschichte der Else als Beiwerk durch die lustige Handlung sich durchschlingt. Wolzogen nennt zwar diejenigen Naturalisten, die solche Dinge tragisch nehmen, „Moralfatzke" — aber er selbst nimmt die Sache bei Else außerordentlich schwer, noch ganz in echt germanischer Auffassung. Dadurch wird natürlich die heitere Stimmung zerrissen, und die Nebeneinanderstellung wirkt in höchstem Grade unangenehm. Soll dergleichen in ein Lustspiel hineinverflochten werden, dann bleibt nichts übrig, als daß sich der Verfasser auf den leichtherzigen Standpunkt der französischen Dramatiker stellt. Und in der Tat trat auch jetzt schon langsam der Komödiendichter hervor, der solch einen Umschwung in der lustigen Gattung herbeiführen wollte:


Otto Erich Hartleben

Otto Erich Hartleben war's, der uns schon als Odendichter unter den Autoren der revolutionären Anthologie des Jahres 1884 und als kritischer Mitarbeiter der „Freien Bühne" begegnet ist; er war seitdem einige Male auf dem literarischen Markte erschienen, aber weder mit seinen „Zwei verschiedenen Geschichten" (Leipzig 1887, später unter

dem Namen „Die Serényi“, Leipzig 1891) noch mit seinem „Studententagebuch“ (2. Aufl., Zürich 1888) hatte er größeres Aufsehen zu erregen vermocht. Soviel aber ließ sich schon erkennen, daß er die Satire zu seinem eigentlichen Gebiet gewählt hatte. So wurde er neben dem Münchener Gumppenberg der zweite Satiriker der ganzen jungen Schar.

Beide wandten sich damals gegen Ibsen, der unlängst mit seinem Schauspiel „Die Frau vom Meere“ sich seiner neuesten mystischen Periode zugewandt hatte. Dies Werk, das zuerst von allen Schöpfungen des Norwegers im Berliner Königlichen Schauspielhaus aufgeführt wurde, ward gelegentlich eines Sommerfestes der Münchener Modernen von Gumppenberg als „Die Frau von der Isar“ parodiert, während Hartleben schon die früheren mystischen Neigungen Ibsens in seiner Komödie „Der Frosch“ verspottete.

Das geschah, als der Ibsensturm auf die Höhe getrieben war. Aber dieser „Frosch“ bewies gleichzeitig, daß es dem jungen Satiriker an einem eigenen, festen Standpunkte fehlte — er tummelte seinen satirischen Pegasus mehr aus Lust am Spott, als weil es ihn gelüstet hätte, aus innerer Überzeugung eine Lanze einzulegen gegen den großen Geist aus Nordland. Aber freilich, Ibsen und Hartleben sind so weltenweit verschiedene Menschen, daß der junge Spötter den vergrämten alten Idealisten wohl gar nicht verstehen konnte.

Wie Hartleben zu seinem Spötterstandpunkt gekommen ist, darüber hat sein Freund und Biograph Cäsar Flaischlen eine Vermutung ausgesprochen, die psychologisch interessant ist:

„Ob dies in allem auch auf Hartleben zutrifft, weiß ich nicht. Aber ich vermag mir das Ironische und Satirische seiner ganzen Dichtung nur aus solchen Anfängen und Momenten heraus zu erklären. Er eignete es sich zunächst als eine Art Waffe gegen die Überlegenheit der Außenwelt an, zum Schutz seines Innenlebens, das um so mehr Kränkungen und Täuschungen ausgesetzt sein mochte, je feingestimmter es war und je lebhafter es darnach drängte, sich zu äußern. Je schärfer sich dann aber sein Verstand entwickelte, um so schärfer empfand er die Trivialität der Wirklichkeit als Ironie auf das, was ihm die Seele bewegte, und um so mehr suchte er sich dagegen zu rüsten, bis er mit dieser Waffe gleichsam verwuchs. Er ist der alte, aber ewig neue große Kampf der Jugend um die Illusionen und Ideale, die man sich vom Leben macht und die man erfüllt sehen möchte. Der eine kämpft ihn tragisch, der andere ironisch; der eine auf diesem, der andere auf jenem Gebiet; der eine früher, der andere später. Wer stark ist, siegt; wer schwach ist, fällt!“

Was Ibsen noch im höchsten Greisenalter, ja was er zur Zeit des Einsturzes seiner Ideale nie gewesen ist, das ist Hartleben schon mit sechsundzwanzig Jahren —: gleichgültig! Von ihm gilt das, was in Ibsens „Rosmersholm“ Brendel mit ironischer Anerkennung vom Redakteur Mortensgard sagt: „Er ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben“. Er spottet nicht — wie Aristophanes und Molière es taten —, um die Torheiten und Laster der Menschen an den Pranger zu stellen und zu Tode zu lachen; die Streber, die Geizigen, die Scheinheiligen aus der Welt zu höhnen! — Nein, Hartleben lehnt sich gemütlich in seinen Stuhl zurück, und das gutmütig blasierte Lächeln auf seinem breiten Gesichte sagt gewissermaßen: „Kinder, regt euch doch nicht auf! Macht den Ulk mit und laßt

alles Streben nach einem höheren Standpunkte! —" Und so wurzelt denn sein Humor auch in dem, was wir nur mit einem Fremdwort bezeichnen können: im „Mokanten". Ja, er mokiert sich über alles, was er sieht! Das ist der Anfang seiner satirischen Laufbahn.

Daher auch die Kleinheit seiner ersten Stoffe. In einem kleinen Skizzenbändchen, das allerdings erst 1895 erschienen ist, läßt er, der einstige Referendar, einen solchen plaudern: Wir sehen ihn da ordentlich im kleinen Städtchen Stolberg i/Harz am Stammtisch sitzen und gemeinsam mit dem Oberstabsarzt und dem Amtsanwalt sich mokieren über die kleinstädtischen Leute, von dem Grafen Stolberg angefangen bis hinab zu den Backfischen des Städtchens. Ob diese Humoresken nur Ausschmückungen von Selbsterlebtem sind, oder ob er sie erfunden hat — gleichviel, ihre scherzhaften Motive bestehen immer darin, daß jemand zum besten gehalten wird. Die anderen „dumm zu machen" ist der Grundzug dieses Witzes. Da wird ein schüchterner naiver Pastor — nach ihm heißt die Sammlung „Vom gastfreien Pastor" — von den drei Neckebolden überredet, ein paar durchreisende zweideutige Damen ins Haus seiner Mutter einzuladen, und wie diese später seine Einladung erwidern, reist er zu ihnen nach Magdeburg und merkt gar nicht, daß er dort in einem verrufenen Hause wohnt; ja er ruft auch einen auf der Straße vorübergehenden Amtsbruder an, kann dessen Entsetzen gar nicht verstehen und glaubt, man habe es ihm übel genommen, daß er sich beim Rauchen aus dem Fenster gelehnt habe. — Noch dümmer als er ist ein kleiner Backfisch, der sich vom Referendar einreden läßt, die Bäume an der Landstraße seien darum beschnitten, weil sie eigentlich jüdischer Abkunft seien, und so fort. Dieses beständige „in den April schicken" ist also der Grundzug dieser Humoresken. Doch macht der Verfasser es sich sehr leicht, weil er die Menschen geradezu „verboten" dumm schildert. Darum fehlt auch trotz aller Behaglichkeit des Vortrags die wirkliche Naturwahrheit — am meisten in der Geschichte eines jungen Kaufmanns, dem die Berliner Jüngstdeutschen so lange einreden, daß er ein Dichter sei, bis er an Größenwahn erkrankt und nach einem Mordversuch im Irrenhause endet. — Nun, genug der Proben Hartlebenscher Humoresken! Wie gesagt, brachte die „Freie Bühne" 1891 seine Komödie „Angèle" zur Aufführung. Und von nun an versuchte Hartleben sich als Bühnensatiriker. Sehen wir zu, mit welchem Erfolge! —

„Verachte das Weib!" — so steht auf dem Titel der Komödie Angèle zu lesen. So dürfen wir schon von vornherein keine Verherrlichung eines Frauentypus erwarten. Und das läge ja auch nicht im Geiste einer Komödie. Dieser Ausdruck, der hier zum ersten Male nach langem Winterschlaf wieder erweckt wurde, bezeichnet ja seit alter Zeit etwas anderes als das, was wir in der modernen Literatur ein Lustspiel zu nennen gewöhnt sind. Den Meistern der Komödie — Aristophanes und Molière — hat man stets eine satirische Absicht zuschreiben müssen. Wo liegt diese nun in Hartlebens Komödie? — Folgendes ist ihr Inhalt: Ein Vater und sein Sohn Viktor lieben beide dasselbe Mädchen: Angèle. Viktor hat die älteren Rechte, aber er kann ihr nur 250 Mark im

Monat geben, während der Vater ihr erscheint als ein Greis, „dessen Haupt voll Silber und dessen Hände voller Gold" sind. Wie die beiden sich um das Weib streiten, erscheint gar noch ein dritter auf dem Schauplatz: ein junger Kandidat der Theologie, Franz Kerner genannt. Er hat zufällig Angèles Bekanntschaft gemacht, hält sie aber für Viktors rechtliche Braut und bittet diesen, zu seinen Gunsten auf ihre Hand zu verzichten. Beide aber erfahren, daß Angèle gerade im Begriff ist, aus schnöder Berechnung die Frau des reichen Vaters zu werden, und alle drei wissen nun gleichzeitig, daß sie allen Grund haben, das Weib zu verachten. Aber sie tun es nur mit lächelnder Miene, mit demselben blasierten Lächeln, mit dem der Autor herabblickt auf die drei Vertreter des männlichen Geschlechts: den jungen Lebemann und den gutgläubigen Idealisten, von denen jeder auf seine Art genasführt wird von dem Weibe, das nur an sein eigenes Glück denkt und dieses Glück nur in Äußerlichkeiten sucht. Hartlebens Satire ist eben müde, wie die Tragik Hauptmanns müde ist.

Und auch dieser wandte sich im Jahre 1892 der heiteren Dichtung zu mit seiner Komödie Kollege Crampton. Auch hier wieder ein Held, der kein Held ist! — Der Maler Professor Crampton, der eine adlige, aus vornehmer aber geistig armer Familie stammende Frau geheiratet hat, ist ebenfalls an dieser seiner Frau zugrunde gegangen. Zwar ist er nicht wie Vockerath ins Wasser gesprungen, aber Wein und Bier haben ihn verlockt. Freilich ist er ein herzlich schwacher Riese, der als anerkannter und schaffenskräftiger Künstler sich dem Trunke ergibt, weil seine Frau ihn nicht versteht! Er ist also in der Tat auch nur einer von dem Geschlecht der unverstandenen Ehemänner! Aber wie hat sich der Standpunkt des Autors diesen Weibmännern gegenüber verändert! Wirkten sie früher in den Tragödien stellenweise fast unfreiwillig komisch, so ist Crampton jetzt in das Licht der Komödie gerückt, und hier, ja hier können solche Männer tragisch wirken. Denn die wahre Komödie ist nur das Gegenbild der wahren Tragödie. Sie belächelt, was jene beweint; sie spottet zu Tode, was jene erdolcht. Für den Dolch der Tragödie nun scheinen die Männer der Schwachheit zu geringfügig, unter dem Lächeln des Komikers aber wirken sie rührend. Und darum ist er eine so prächtig herzbewegende Figur geworden, der gute alte Crampton. Im ersten Akte, wo er seine Trinkereigenschaften langsam entfaltet, wo er sich den jungen Akademikern gegenüber aufspielt und sich als den Günstling des Herzogs hinstellt, wirkt er noch wenig sympathisch. Er scheint ein gewöhnlicher Trinkrenommist zu sein. Aber schon das humane Wohlwollen, mit dem er den jungen Strähler tröstet, der von der Akademie seiner Jugendstreiche wegen ausgeschlossen ist, zeigt, daß etwas Besseres in Cramptons Seele schlummert. Wie er, der Herr Professor, dann im nächsten Akte vom Herzog ignoriert und selbst entlassen wird aus seiner Stellung; wie da sein Groll losbricht, und im Augenblick der tiefsten Schande sein lang unterdrückter Stolz auflebt, gewinnt er schnell die Herzen. Und um so klarer ist das Gefühl des Zuschauers für ihn, weil diesmal der Dichter selbst keinen Augenblick schwankt in seiner Stellung gegenüber seinem Helden. In der Figur der liebenswürdig mitleidigen Tochter, die Hauptmann dem Vater zur Seite

gestellt hat, zeigt er, welches Gefühl er für seinen Crampton verlangt: nicht Bewunderung, nicht Entschuldigung, nur Mitleid! Und diese Eigenschaft des menschlichen Herzens ist ja besonders für die Schwächlinge vorhanden. Hauptmann stellt diesmal nämlich eine kerngesunde Familie dem kranken Helden gegenüber, ähnlich wie die Buchners mit den Scholzens kontrastierten. Aber diesmal weht nicht die Luft aus der öden Krankenhalle durch die ganze Dichtung, sondern die Luft der Gesundheit ist es, die in Cramptons einsame Zelle siegreich eindringt. Familie Strähler ist es, die diesmal das Rettungswerk vollführt. Derselbe Jüngling, der um seiner jugendlichen Torheiten willen aus der Akademie entfernt wurde, hat einen Bruder, reich wie er selbst, seinen Vormund. Es ist ein prächtiger Mensch, der erste und bisher einzige vollsaftige Mann, den Hauptmann gezeichnet hat. Seine breite Gutmütigkeit, sein jovialer Spott, seine Welterfahrung und Menschenkenntnis haben sich bei ihm verbunden mit einem wundervollen humanen Zug. Er läßt seinen Bruder austoben, er will ihn in der freien Entfaltung seiner Kräfte nicht schulmeisterlich hindern. Er läßt sein Talent sich frei entwickeln, ohne sich jemals durch Künstlergrillen oder jeweilige Künstlereitelkeit des Jüngeren imponieren zu lassen. Mit seiner Schwester herrscht er in seinem Heim, das dem jüngeren Bruder zum Elternhaus geworden ist. Und wie der Jüngere die Hilfe des Älteren anruft, um den brotlos gewordenen Crampton zu retten, da hat er äußerlich wieder seinen hänselnden Spott, dem aber der verletzende Stachel fehlt, innerlich aber ist sein gutes Herz sogleich bereit. Freilich glaubt er nicht an eine Rettung des schon allzutief gesunkenen Mannes, aber er erfreut sich doch an der Naivität des Brüderleins, das die Welt noch mit so rosigen Augen, mit so unverwüstlichem Optimismus ansieht. Und herzerfrischend kommt dieser Optimismus des jüngeren Strähler zum Ausdruck. Wie er den Lehrer liebt, trotz seiner unverbesserlichen Schwäche! Wie er zu ihm aufblickt! Wie er des Lehrers Tochter liebt, seine junge Braut! Wie naiv er in die Ehe hineinspringt, er der Neunzehnjährige! Wie er das Atelier des kranken Künstlers dicht neben dem seinigen aufschlagen läßt, nur um diesem dadurch die Arbeitslust wiederzuerwecken! Das sind Figuren und Szenen, die dem Hörer das Herz aufgehen lassen. Hier quillt es von Hoffnung, von Frische, von Jugendlichkeit! Natürlich wurden gerade diese Figuren um ihrer Gesundheit, um ihrer roten Wangen und heißen Herzen willen, von den eigentlichen, eingeschworenen Hauptmann-Propheten verworfen! Das wären nur unwirkliche Schattenbilder, denen die Eigenart und Lebenskraft fehlte. Als ob nur das Kranke eigenartig sein könnte! Als ob sich Gestaltungskraft nur bei der Auspinselung von Originalen zeigte! Als ob es nicht eine viel echtere und in der Tat auch viel schwerere künstlerische Aufgabe wäre, regelrecht gestaltete Menschen so interessant zu bilden, wie solche, bei denen eine rote Nase oder ein konfuses Wesen schon von selbst die Aufmerksamkeit fesselt! Als ob die ganze Kunst das Erbe des Karikaturenzeichners werden sollte! Nein, als Hauptmann diese Welt der Frische in seine Crampton-Komödie hineinwehen ließ, da ward das Wort seiner Anna Mahr zur Wahrheit. Das war ein Hauch aus dem zwanzigsten Jahrhundert, denn, will's Gott, soll uns das neue Säkulum wieder ganze, starke,

frische Menschen bringen! Symbolisch überwindet in diesem Stück dieses zwanzigste Jahrhundert mit seiner Jugendlichkeit die „Fin de siècle"-Menschen des sterbenden neunzehnten! Denn dies Fin de siècle-tum wird so recht verkörpert durch Kollegen Crampton selber! Er ist der Mann mit dem heißen Sehnen im Herzen und dem schlaffen Willen! Was hat ihn in seinen Zustand gebracht? Wirklich bloß seine Frau? — Bedauernswerter Crampton! Wieviel Lot eigene Kraft hast du denn in den Kampf deiner Ehe mitgebracht? Oder war es die ihm innewohnende Trägheit? Ist er eine ältere Entwicklungsstufe des Kollegen Braun aus den „Einsamen Menschen"? Gleichviel, er zeigt in der Zeit seines Freilebens, daß allerdings etwas in ihm war. Er sitzt in einem gräßlichen Kämmerchen dicht neben dem Gastzimmer des Bierwirtes, der sein Hauptgläubiger ist. Beständig lärmt nebenan der widerliche Spektakel der Kneipe, beständig fließt nebenan der Bierhahn, und eine junge Kellnerin, die sich für den alten Sonderling interessiert, bringt ihm so oft frischen Trunk, als er es begehrt. Dabei fühlt er sich groß und frei, er, der doch in Wahrheit von Almosen lebt! denn sein Bier bezahlt er ja nicht, und für das Kämmerlein erhofft der Wirt Entschädigung von des Professors reicher, adliger Schwägerschaft. Crampton aber, im ewigen Rausch, dünkt sich ein König. Sein Irrtum ist eine krasse Fortsetzung des Irrtums des Johannes, der sich als Verteidiger seiner Unabhängigkeit und seines Selbst fühlte, als er in tiefster, freiwilliger Abhängigkeit von Anna stand. Crampton schilt nach seiner Weise auf die jungen Akademiker, die zu ihm kommen zum Kartenspiel, er sieht in ihnen Ignoranten, weil sie Swift und Smollet, Thackeray und Dickens oder E. T. A. Hoffmann nicht kennen. Weil sie den Boccaccio unmoralisch nennen, spricht er ihnen den Sinn für Grazie ab: „Ihr liebt wie Gorillas!" Der nüchterne Realismus der jungen Künstlerschaft, die nur in ihrer Einseitigkeit aufgeht, ist ihm zuwider, während sein Bildungsstreben unersättlich ist. „Ich brauche nicht zu essen, aber lesen muß ich" .... Er lacht über die Akademie, über die „Drill-anstalt"! Er singt in seiner Einsamkeit zur Mandoline die „Santa Lucia". Den Antrag der eindringenden Stubenmaler, daß er in ihrem Auftrage malen soll, nimmt er mit stolzer Reserviertheit entgegen, aber das Freibier, zu dem sie ihn einladen, nimmt er gern an. Als dann der kleine gute Strähler erscheint und ihn entführen will, geht er erst mit, wie ihm eingeredet wird, er solle dessen Schwägerin Agnes malen; dann gibt er dem Stubenmalermeister auch gleich einen vornehmen Fußtritt. Und an dem Glanze des neuen Ateliers, das Max Strähler für ihn eingerichtet hat, mäkelt er erst gehörig herum. Erst wie man ihm einredet, er solle es teuer bezahlen, ist er einverstanden. Er weiß ja, daß er keinen Heller erlegen wird, aber er will sich das Bewußtsein der Unabhängigkeit vorlügen. Und wie Max Strähler ihm gar seine Gertrud noch wegfischt und Crampton weiß, daß er mit dem jungen Paare zusammen fortleben darf und soll, da verbirgt er seine Rührung, die er um keinen Preis zeigen will, hinter einem immer wiederholten „So'n dummer Kerl". —

So war Gerhart Hauptmann fast gleichzeitig auf den beiden Gebieten des Ernstes und des Humors der unbestritten Erste geworden. Zur Zeit, als das

soziale Drama mehr und mehr auf die Stufe des Dirnenschauspiels gesunken war, hatte er sich zu seinen „Webern“ aufgeschwungen; und während die Lustigkeit überall in Frivolität überging, gestaltete er gemütswarm seinen „Kollegen Crampton“. Beide Werke zeugten freilich von der Weichheit und inneren Schwäche ihres Verfassers, aber gleichzeitig doch auch von einem wirklich tiefen Erfassen des Lebens in Ernst und Scherz. Ja, der „Kollege Crampton“ wurde der erste wirkliche Bühnenerfolg, den außer Sudermann ein Jüngstdeutscher erfochten hatte. Bei der Aufführung der Komödie im „Deutschen Theater“ kam es nicht nur zu unbestrittenem, sondern zu stürmischem Beifall. Freilich galt dieser in erster Linie dem großen Komiker Engels, der eine herzbezwingende Gestalt aus dem alten Professor schuf. Als der Vorhang zum letzten Male gefallen war und Hauptmann sich oft genug der Menge gezeigt hatte, verlangte diese immer stürmischer nach Engels. Da aber das Hausgesetz des „Deutschen Theaters“ dem Schauspieler das Erscheinen vor dem Publikum verbot, so mußte endlich — ein wohl selten dagewesener Fall — der Dichter im Namen des Darstellers danken. Aber an der Wirkung des Ganzen hatten die Schauspieler Nissen und Steffens, die Darsteller der beiden Brüder Strähler, gleichfalls großen Anteil; denn diesen beiden Brüdern brachte das Publikum ebenso großes Interesse entgegen, wie dem alten Professor. Sah man doch in jenen zweien seit langer Zeit wieder „gute Menschen“ mit einer sonnigen Weltanschauung auf der Bühne. — Dies und nicht der Naturalismus hatte hier gesiegt.

Achtes Kapitel.

Der Streit um den Schillerpreis und um die Zukunft der deutschen Dichtung.

Aber die große Schar der ewig Blinden und ewig Kleinen, die vom Siege jeder bedeutenderen Natur nichts anderes ersehnen, als daß sie nun von der Rauchwolke einer neuen Mode ebenfalls möchten emporgetragen werden — sie posaunten den Sieg der „neuen Richtung“ aus. Ja, es gab sonderbare Heilige, die jetzt förmlich daran glaubten, daß man nun ein neues Allheilmittel gefunden habe, mit dem die junge Generation eine neue Literatur heraufbeschwören könne. Aber gerade durch ein derartiges Verschärfen der Gegensätze wurde in Wahrheit die friedliche Entwicklung natürlich nur gestört. So platzten zum ersten Male die beiden Richtungen aufeinander bei der Verteilung des Schillerpreises im April 1891. In der vom Kaiser einberufenen Kommission, welche die Vorschläge für die diesmalige Zuerkennung dieser Hohenzollerschen Hausstiftung zu machen hatte, saßen Männer, die alle im weiteren Sinne des Wortes sich zum Realismus bekannten: so die Dichter Gustav Freytag und Paul Heyse, so die Berliner Universitätsprofessoren Heinrich von Treitschke und Erich Schmidt (der Nachfolger Wilhelm Scherers), Dilthey und Weinhold, der Hoftheaterdirektor Devrient (Nachfolger Annos),

der Direktor der Nationalgalerie Max Jordan und als Vorsitzender Graf von Hochberg. Da die Kommission nur Vorschläge zu machen hatte, beim Kaiser aber die Bestätigung lag, so konnte eine Einigung so bald nicht erzielt werden. Endlich beschloß man, diesmal gar keinen Dramatiker auszuzeichnen, sondern zwei bedeutende Lyriker. Und da entschied man sich für zwei siebzigjährige Greise: für den Berliner Theodor Fontane und für den Kieler Claus Groth. Den beiden verdienstvollen Herren gönnte natürlich jeder gerne diese Auszeichnung. Aber man empfand es lebhaft, daß damit über die Dramatiker der letzten Zeit der Stab gebrochen war. Wenn man die Beurteilung dieser Entscheidung in den größeren deutschen Zeitungen von damals verfolgt, so findet man fast überall eine gewisse Entrüstung darüber. So schrieb der „Berliner Börsen-Kurier“:

„Der Entschluß, von einer Auszeichnung von Werken dramatischer Literatur abzusehen, war aber mehr ein praktischer Ausweg aus der Verlegenheit, als eine gewollte Verurteilung der gesamten Bühnendichtung der letzten Jahre, die, man mag ihr noch so kühl gegenüberstehen, doch nicht gar so sehr hinter den Schöpfungen der vorangegangenen Preisperiode zurücksteht.“


Eduard Engel

Im „Berliner Tageblatt“ aber zürnte Sudermanns Herold, Otto Neumann-Hofer, über die Entscheidung der Kommission, die er ein „Angstprodukt“ nannte:

„Wie die Akademie auf Molières Büste schrieb, daß nicht sie ihm, sondern er ihr gefehlt habe, so wird nicht der Schillerpreis dem jungen deutschen Drama fehlen, sondern das junge deutsche Drama dem Schillerpreis.“

Noch deutlicher wurde die „Frankfurter Zeitung“:

„Wäre der Schillerpreis dazu bestimmt gewesen, wirkliche Verdienste um die dramatische Literatur zu belohnen, so hätte vor allem ein Mann in Betracht kommen müssen: Hermann Sudermann. Und hätte man aus Rücksicht auf die Empfindlichkeit gewisser Kreise Anstand genommen, seiner „Ehre“ den Preis zu erteilen, so hätte noch immer „Sodoms Ende“ diese Auszeichnung verdient.“ —

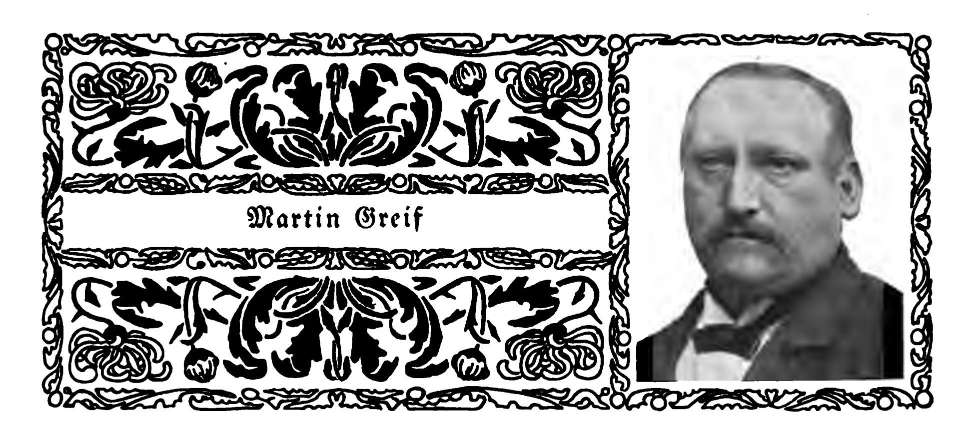
In gleichem Sinne schrieben auch die „Münchener Neuesten Nachrichten“ (25. April): „Man vergaß, daß ein Geschlecht von Geistern aufsteigt, welches etwas Ähnliches durchsetzen will in deutscher Kunst wie der junge Neuerer und literarische Umstürzler Friedrich Schiller. Es steht jetzt fest, daß Paul Heyse voll Wärme für Sudermanns „Ehre“ eingetreten ist.

Damit ist der Ton angeschlagen, der im Schoße der Kommission hätte widerklingen sollen. Es war ein Dichter vorgeschlagen, der nicht das Überlieferte nachahmen, sondern etwas Eigenes schaffen will. Etwas Neues und Eigenartiges will auch Adolf Wilbrandt mit dem „Meister von Palmyra", den aus der Dunkelheit hervorgeholt zu haben ein dauerndes Verdienst der Münchener Hofbühne ist; selbst Richard Voß und Ludwig Fulda haben im Laufe der letzten Jahre durch Stücke, die viele Anerkennung gefunden, ein besonderes Streben an den Tag gelegt. Noch mehr aber Gerhart Hauptmann."

Auch die „Breslauer Zeitung"

meinte (24. April): „Man mag es beklagen oder billigen, die Tatsache ist nicht fortzuleugnen, daß die dramatische Produktion in Deutschland die von Schiller betretenen Bahnen völlig verlassen hat. Die Richtung auf das historische Drama, der fünffüßige Jambus, die Rhetorik der Sprache, sind völlig aufgegeben. Die Poesie geht anderen Zielen nach; sie schildert die bestehende Gesellschaft, sie ringt nach stahlharter Prosa, nach scharfer Charakteristik. Sie hält sich an das Vorbild von Sardou oder an das von Ibsen." —

Ja auch der grollend aus der „Freien Bühne" ausgeschiedene Maximilian Harden begann unter dem Pseudonym „Kent" in der Zeitschrift „Nation" einen Artikel, der dem Preisrichter im allgemeinen zustimmte, mit den Worten:



Martin Greif

„Dramen von weiter reichender literarischer Bedeutung hat in neuester Zeit bei uns nur der junge Herr Gerhart Hauptmann geschrieben, aber der war wohl nicht hoffähig, so wenig Anstoß der Räuberdichter auch an seinen inzwischen überwundenen Brutalitäten genommen hätte."

Zu den wenigen Ausnahmen, die noch immer die naturalistische Richtung scharf verurteilten, gehörte z. B. die „Dresdener Zeitung"; sie bezog sich dabei auf ein Gedicht, das unlängst die „Fliegenden Blätter" gebracht hatten:

„Aus einem Schauspielhaus heraus
kopfschüttelnd ging ein Mann nach Haus.
Und wie er grübelnd die Straße zieht,
an einem Kehrichthaufen er sieht
ein hohes Weib in Lumpen gehüllt,
das mit einer Harke im Boden wühlt.
Noch ist am verwitterten Antlitz traun
der einstigen Schönheit Spur zu schaun.

Verwundert tritt der Mann herbei,
zu fragen, wer wohl die Alte sei.
„Ich bin," spricht diese, „die Poesie!
So elend, wie jetzt, erging mir's noch nie.
Einst hab' ich besel'gend, von allen verehrt,
unsterbliche Schönheit die Menschen gelehrt.
Nun grab' ich in Lumpen — es ist ein Graus —
aus Kehricht poetische Schätze heraus." — —

Aber auch dieses Gedicht war ja kein hoffnungsfreudiges Kampflied mehr, sondern nur noch ein wehmütiges Anerkennen des Sieges der Naturalisten. Ja, sie hatten gesiegt auf der ganzen Linie. Und da ihnen dabei die theoretische Bearbeitung der Massen soviel genützt hatte, so war es kein Wunder, daß einer der Jüngsten unter den Jüngsten, Curt Grottewitz (geb. zu Grottewitz am 22. Februar 1866) allen Ernstes im „Magazin für Literatur" eine „Enquête über die Zukunft der deutschen Literatur" anstellte. Er schickte nämlich an alle erdenklichen ihm den Namen nach bekannten Schriftsteller einen Fragebogen, auf dem er erstens ihre Meinung über die Zukunft der deutschen Literatur im allgemeinen forderte und ihnen zweitens folgende fünf Unterfragen vorlegte:

1. „Glauben Sie, daß der Einfluß Zolas, Ibsens, Tolstojs auf unsere Literatur förderlich ist? — 2. Meinen Sie, daß der radikale Naturalismus Gerhart Hauptmanns und Holz-Schlafs von Dauer sein wird? — 3. Welche ist Ihre Meinung über Sudermann? — 4. Meinen Sie, daß eine besondere Dichtungsgattung (Epos, Roman usw.) in Zukunft die herrschende sein wird? — 5. Gehen wir einer Blüte oder einem Verfall der deutschen Literatur entgegen?" —

In der Tat nahmen sich nicht weniger als vierundsiebzig Dichter und Schriftsteller — darunter die klangvollsten Namen — wirklich Zeit und Mühe, kürzere oder längere Erwiderungen zu schicken, wobei sie jedoch meist auf die Unterfragen nicht näher eingingen. Die eingetroffenen Antworten aber wurden von Curt Grottewitz im „Magazin" veröffentlicht, dann aber sorgfältig gesammelt und nach echter Pedantenweise in eine Art von Linnéischem System gebracht. Da wurden erst die drei großen Hauptgruppen geschaffen: die Alten, die Mittelpartei und die Jungen. Diese dritte Hauptklasse wurde dann sorgfältigst wieder gegliedert in folgende Unterordnungen: 1. „Die Vorposten", 2. „Die gemäßigten Realisten", 3. „Die Naturalisten", 4. „Die Impressionisten", 5. „Symbolisten und neue Romantiker", 6. „Sozialpsychologen", 7. „Nietzscheaner und Neuidealisten". — Nachdem so jedes Dichterpflänzchen fein säuberlich mit seinem schulmeisterlichen Etikett versehen und auf das Löschpapier der Langenweile aufgeklebt worden war, wurde das ganze ordentlich durchgetrocknete Poetenherbarium als Buch herausgegeben (Berlin 1892) und in der Vorrede von dieser Enquête geweissagt, „sie bringt wirkliche Resultate — Resultate, wie sie — in größerem Maßstabe natürlich — etwa die Internationale Münchener Ausstellung von 1888 oder die letzte Berliner für die bildende Kunst gebracht hat".

Wer nun aber das weisheitsvolle Büchelchen offenbarungshungrig aufschlug, der fand, daß die klügsten unter den Beantwortern auf die Hauptfrage geantwortet hatten, daß man sie eben nicht beantworten könne. Da begann z. B. Paul Heyse mit den Worten: „Zu meinem Bedauern muß ich Ihnen die Antwort auf Ihre Umfrage schuldig bleiben". — Da schrieb Rudolf Baumbach: „Wie lebt das deutsche Schrifttum fort? Der Weise schweigt, der Augur hat das Wort". — Da äußerte Hans Hoffmann: „Ihre wiederholte Anfrage ehrt mich, doch gestehe ich, daß ich mich der Ehre nicht gewachsen fühle".

Da meinte Julius Stinde: „Was die Zukunft der deutschen Literatur sein wird, weiß ich wirklich nicht, und wenn Sie mich totprügeln". — Da schrieb Frau E. Vely: „Die Hauptfrage läßt sich meiner Meinung nach überhaupt nicht beantworten". — Da sagte Victor Blüthgen: „Dichter sollen zwar Propheten sein — allein was mich betrifft, so habe ich keine Ahnung, was aus der deutschen Literatur werden soll". — Da traf Ernst von Wildenbruch den Nagel auf den Kopf mit der Äußerung: „Keine Schule", keine „Anhängerschaft", keine „Partei", keine „Clique" oder „Klaque" wird der Literatur jemals einen Schritt vorwärts helfen, sondern nur die eine, in sich beruhende, aus sich herausgehende schaffenskräftige geniale Persönlichkeit. Ob dieser Eine in der deutschen Literatur aufstehen wird — wer kann das sagen? Wann er aufstehen wird? Wer kann darüber prophezeien? Vieles kann man, im Wege richtiger Kombination, vorher bestimmen und berechnen, aber das eine nicht: ob und wann man etwas geschenkt bekommen wird — und das Genie ist ein Geschenk, das der Menschheit gebracht wird — von wem — ?" —

Jedoch nicht von allen vierundsiebzig Einsendern können hier die Antworten wiederholt werden. Es waren genug darunter, die sich ihre oft geistreichen Köpfe seitenlang darüber zerbrachen, das unlösbare Rätsel zu lösen. Genug, daß auch die Jüngsten keineswegs schnell bei der Hand waren, ihren Altersgenossen Lorbeerkränze aufs Haupt zu setzen. Tovote wollte nicht einmal den „Kollegen Crampton" anerkennen: „Das kann die Zukunft vom Drama auch nicht sein!" Bierbaum wollte gleichfalls keine modernen Dramatiker ganz gelten lassen:

„Mich dünkt, es wird einer kommen müssen und auch kommen, der die souveräne Handhabung der naturalistischen Technik mit freischöpferischer Phantasie und mit Leidenschaft verbindet. Hauptmann, Holz, Schlaf, Halbe plus Liliencron etwa, — haben wir den, so dürfen wir fürs Drama rufen: habemus papam!"

Was das wohl für ein Ragout geben würde! — Und Hermann Bahr endlich antwortet aus seiner Heimatstadt Linz a. d. Donau:

„Was Ihre Enquête betrifft, so antworte ich auf Ihre Frage: „Was hat die deutsche Literatur für eine Zukunft?" kurz und deutlich: „Gar keine."

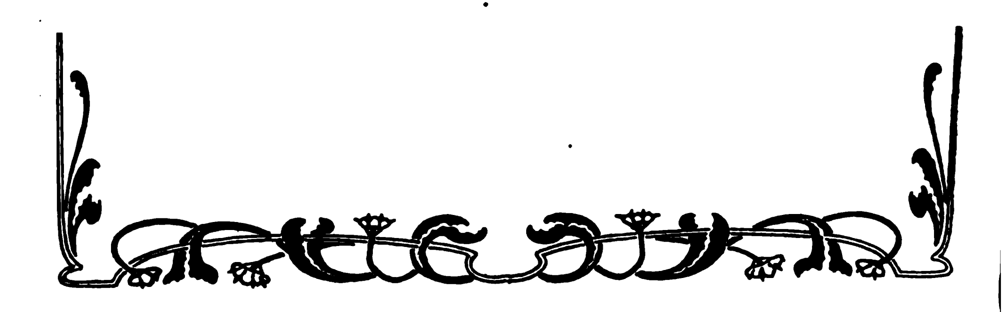
Von Interesse seien uns noch die Antworten der Matadoren der Revolution. Hermann Sudermann gehörte zu den Klugen. Er schrieb: „Das Einzige, was ich von meinem Standpunkte aus hierzu zu sagen wüßte, wäre: „Bilde, Künstler, rede nicht!" Hauptmann aber zeichnete folgendes Schema:

Himmel,	Erde,
Ideal,	Leben,
Metaphysik,	Physik,
Abkehr,	Einkehr,
Prophetie,	Dichtung:

zwei Lager;
wird das eine fett, wird das andere mager. —

Ein Blick auf dies Schema zeigt uns, daß Hauptmann sich nicht damit begnügte, von seinen Zeitgenossen als bedeutender Dichter anerkannt zu werden — nein, in seiner Einseitigkeit wollte er keine anderen Götter dulden neben sich und seiner Richtung. Dante ist ohne den Himmel, Schiller ohne das Ideal nicht denkbar. Mit keckem Finger weist sie beide der Hauptmann der literarischen Revolution aus dem „Lager der Dichtung". Wenn aber die Sieger anfangen, übermütig sich selbst zum Maßstabe der Beurteilung aller anderen zu machen, so beginnt ihr Thron zu wanken. Und so war auch die Alleinherrschaft des Naturalismus in dem Augenblicke, wo er ganz unbestritten das Zepter zu führen schien, — plötzlich und mit einem Schlage zu Ende.







Sechstes Buch.

Der Sturz des Naturalismus und das Wiedererwachen von Klang- und Schönheitssehnsucht.

Erstes Kapitel.

Der plötzliche Sieg der Romantik im Drama.

Selten war so lange vorher von einem Stücke gesprochen worden als von der neuesten Arbeit Wildenbruchs, von der man sich zugeflüstert hatte, daß es ein Bühnenmärchen von symbolischem Inhalte sei.

Es war eine vornehme „Premièrenversammlung", die in der ersten Hälfte des Februar 1892 sich im Königlichen Opernhause einfand. Kaiser und Kaiserin mit glänzendem Gefolge erschienen in der mittleren Hofloge. Es war, als sollte eine offizielle Schlacht geschlagen werden gegen die Weltanschauung des Pessimismus und zu gunsten des „heiligen Lachens". — Im Wolkenhimmel zeigte sich die große Apotheke, und damit begann die symbolische Handlung des allegorischen Schauspiels.

Ja, so vollständig allegorisch war dieser Märchenschwank gebaut, daß es selbst einem Eingeweihten schwierig war, in diesem Gewirr von Abstraktionen sich auch nur notdürftig zurechtzufinden. Daß man unter dem großen Prinzipal der Apotheke ein Bild des großen Weltleiters zu verstehen habe, das läßt sich freilich leicht deuten; ebenso auch, daß unter den fleißigen Heinzelmännchen die Klasse der Arbeiter zu verstehen ist. Der gute Provisor Optimus weiß mit seiner blondlockigen Freundlichkeit unter allen die Harmonie zu erhalten, so lange, bis sein finsteres Widerspiel, der kohlpechrabenschwarze Pessimus, uns erscheint. Man fühlt sich hier deutlich erinnert an das allerdings weit bedeutungsvollere Erscheinen des Mephistopheles im Prolog im Himmel zu Goethes Faust. Anders aber wird die Sache, wie die Wahrheit erscheint und gute Botschaft aus der Stadt Terra (die Erde) bringt, deren Bürgermeister Animus (der Geist) soeben sein Hochzeitsfest

mit der Schönheit feiert. Der große Prinzipal sendet dazu ein Hochzeitsgeschenk: den jungen freundlichen Knaben Lachegott, der von dem Storche Adebar auf dem Rücken heruntergetragen wird zur Stadt Terra. Auch der große Prinzipal verreist, um sich anderen Welten zuzuwenden, und diesen Augenblick benutzt der böse Pessimus, um mit der Lüge und der Häßlichkeit zusammen einen furchtbaren Gifttrank zu brauen. Unter den scheußlichsten Bestandteilen dieses Trunkes ist der scheußlichste, von dem sich selbst Pessimus voll Entsetzen wegkrümmt — die Feder eines Rezensenten, der an Herzenskälte gestorben ist. Mit diesem schauderhaften Trunk vergiftet Pessimus zunächst alle Schätze der großen Apotheke, deren Schlüssel er dem gleichfalls vergifteten Optimus gestohlen hat. So werden nun zunächst die Boten, die Animus aus Terra gesendet hat, durch die verdorbenen Mixturen der Apotheke, von denen sie naschen, in wüste Zänker verwandelt. Dann zieht Pessimus selber in Terra ein und verdirbt mit seinem Zaubertrank sämtliche Gäste auf der Kindtaufe des Animus. Dann ergreift er selbst die Zügel der Regierung, verbannt die Wahrheit und die Schönheit und verlobt sich selbst mit der Häßlichkeit.

So weit — also etwa bis zur Mitte des fünften Bildes — ist die Allegorie zwar nicht sonderlich tief, aber durchsichtig und leicht zu verstehen. Es wird hier die Weltanschauung des Pessimismus als die Wurzel all des Übels aufgefaßt, das die Menschen aus dem Zustand glücklicher Naivität unfreundlich aufrüttelt und ihnen den Glauben an das Gute und die Freude am Schönen nimmt. Von nun an aber verwirrt sich die Allegorie derartig, daß es beim besten Willen nicht mehr möglich ist, die Absichten des Dichters zu erraten. Das erste Verblüffende ist, daß Pessimus sich plötzlich in die Schönheit verliebt. Durch die „Nacht" vor seinen Nachstellungen behütet, flüchtet diese sich in eine Höhle mit ihrem Knäblein Lachegott und trifft dort den aus seiner Betäubung wieder erwachten Optimus. Und nun kommt das zweite noch weit verblüffendere: die beiden Vertreter des Guten erringen jetzt den Sieg durch Lug und Trug. Lachegott stiehlt vom Halse des Pessimus dessen Prinzipienkette. Was kann darin für ein Sinn liegen, daß die Prinzipien der pessimistischen Weltanschauung von der lachenden, reinen, naiven Kinderfreude — hinterlistig gestohlen werden? Noch unverständlicher wird die Sache dadurch, daß der gute Optimus mit dieser entwendeten Prinzipienkette unter dem Volke erscheint und sie als Indizienbeweis dafür braucht, daß Pessimus um die Schönheit gebuhlt hat. Die Menschen empören sich darüber so sehr, daß sie den Pessimus töten wollen, aber Lachegott rettet ihm das Leben. Pessimus wird jetzt nun für ewige Zeiten in eine große Flasche gesperrt, Optimus muß die Schlüssel der Apotheke an die Wahrheit abgeben, die Schönheit zieht wieder ein auf Erden, der große Prinzipal steigt vom Himmel hernieder, und die Menschen jubeln ihm entgegen.

Das Publikum im Theater jubelte aber nicht. Es war vielmehr arg enttäuscht. Ein sonniges Stück voll herrlichen Frohsinns und göttlichen Glückbewußtseins hatte es erwartet bei dem Titel „Das heilige Lachen". Und nun hatte es nichts gesehen als eine unverständliche Allegorie, die trotz der prächtigen Umrahmung fast ebenso viel Peinliches, Häßliches und Widerwärtiges gezeigt hatte, wie die

allernaturalistischsten Stücke. Die freundlichen Figuren des Optimus und des Lachegott waren ja nur selten auf der Szene erschienen, aber fast immerwährend herrschte auf der Bühne der kohlschwarze Pessimus mit seiner Teufelsfratze und seinem greulichen Gefolge von Häßlichkeit und Lüge. Die Szenen, wo der Trank gebraut wurde, die Raufereien unter den Boten des Animus und das gestörte Kindtauffest wirkten so abstoßend, wie nur möglich. Und wenn nun wenigstens zum Schluß irgend eine sieghafte Lichtgestalt all dies finstere Nachtgewürm überstrahlt hätte! Aber statt dessen diese sonderbare Art, wie der göttliche Sendbote Lachegott durch kleinliche List den plumpen Finsterling übertölpeln muß. Nein, das war kein heiliges Lachen, und wenn nicht die geniale Paula Conrad mit den Silbertönen ihres menschlichen Lachens diese Szene belebt hätte, — es wäre wenig Erfreuliches an dem Abend gewesen, abgesehen von der geradezu wunderbaren Ausstattung. Der matte Beifall des Publikums erlahmte bald, und die Ablehnenden behielten die Oberhand. Daß dies trotz alles äußeren Glanzes geschehen konnte, und daß die Vorstellungen wegen allzuschwachen Besuchs bald ganz aufhören mußten, das nahm man irrtümlicherweise als ein Zeichen dafür, daß das Publikum keine Freude mehr am Schönen auf der Bühne habe. Aber ganz im Gegenteil! Hätte Wildenbruch statt dieser ausgeklügelten kühlen Allegorie mit seinem alten Dichterfeuer ein schwungvolles Drama geschrieben — er hätte trotz alles herrschenden Schulnaturalismus sein Publikum begeistert. — Er hatte übrigens kurz zuvor einen seiner größten Bühnenerfolge mit dem dritten seiner Hohenzollerndramen, dem „Neuen


Ludwig Barnay

Herrn" errungen. War das zweite Stück des Zyklus „Der Generalfeldoberst" vom Kaiser verboten worden, so zeigte der Monarch dagegen das lebhafteste Interesse für dieses Schauspiel, das die Jugendzeit des Großen Kurfürsten behandelt und Wirkungen von echt Wildenbruchscher Bühnenkraft aufweist. Ein ganz zufälliges Zusammentreffen politischer Zeitereignisse mit diesem Drama Wildenbruchs ließ eine Zeitlang die irrige Meinung aufkommen, als habe der Dichter eine politische Tendenz in das Schauspiel hineinlegen wollen, während er nur den längst begonnenen Hohenzollernzyklus fortsetzen wollte.

Denn daß auch allen Schulmeinungen zum Trotz ein historisches Drama im alten freien Kunststiel mitten in jener Zeit des sozialen Naturalismus sein Publikum fand, das erfuhr auch ich kurze Zeit darauf mit meinem Erstlingsdrama „Die Königsbrüder". Unfähig, meine eigenen künstlerischen Überzeugungen der herrschenden Mode zum Opfer zu bringen, und nicht gewillt, auf meine eigene Individualität zu gunsten der Nachahmung einer fremden Eigenart zu verzichten, hatte ich nach meiner Art geschrieben, und mein Drama, das Barnay bei Begründung seines Theaters angenommen hatte, lag nun bereits drei Jahre in seinem Bureau, und mitten in den Höhepunkt des Naturalismus platzte es hinein (5. März 1892). Es machte mir in den nächsten Tagen Vergnügen, zu lesen, wie die berufsmäßigen Kritiker der Schule erstaunten, daß ein Erfolg eines solchen Dramas denkbar sei. Da schrieb Otto Neumann-Hofer im Berliner Tageblatt (7. März 1892 Nr. 121):

„Noch einmal sei es konstatiert: das historische Versdrama eines Anfängers fand am Sonnabend Abend im „Berliner Theater" eine herzliche Aufnahme. Das war nicht etwa nur die hilfreiche Handleistung der wohlgefälligen Schar, die in diesem gut regierten Theater Gerechten und Ungerechten beispringt .... nein, das war das Publikum, das ganze Publikum! .... Seltsam, sehr seltsam! Das ist dasselbe Publikum, das geholfen hat, den Sieg des Wirklichkeitsdramas herbeizuführen, dasselbe Publikum, das sich selbst als ganz besonders modern, ganz besonders hauptstädtisch schätzt!" — Fritz Mauthner aber gestand im „Magazin" zu*): „Darin hat das Publikum einmal recht, daß es sich keiner Schule unterwerfen will, sondern das Gute nimmt, wo es das Gute zu finden glaubt. Das ist ja die einzige Ähnlichkeit zwischen dem Publikum und Molière". —

Das historische Drama ist eben jeder Zeit recht, wenn es ein allgemein menschliches Problem behandelt, gerade weil es nicht in der verengenden Dunstatmosphäre der Gegenwart spielt, wo man das Alltägliche nicht vom Bedeutenden zu unterscheiden vermag, — sondern in der großen befreienden Perspektive der Vergangenheit, wo die Umrisse sich scharf voneinander abheben und alles in der hellen Beleuchtung des Typischen erscheint. Der Streit Ottos des Großen mit seinem Bruder Heinrich war mir keine trockene geschichtliche Tatsache, und an ihrer quellenmäßigen Erforschung lag mir sehr wenig. Sie war mir vielmehr bedeutungsvoll als die typische Widerspiegelung zweier Brüder: Dem einen haben die

*) 61. Jahrg. Nr. 11. 12. III. 1892 Seite 175.

guten Genien alles in die Wiege gelegt, was Körper und Geist des Menschen schmücken kann, und haben es ihm mit dem hohen Sehnen gepaart, der Ersten und Edelsten einer zu werden. Aber sie haben ihm Eins versagt, was in der rauhen, irdischen Welt allein zum wirklichen Einfluß führt: den klaren nüchternen Blick und die kalte Tatkraft. Und darum ist ihm bei allem Zauber seines Wesens Eins versagt, was doch dem Jüngling einzig die Krone für sein Streben zu sein scheint: der Erfolg. Ihm gegenüber steht der ältere Bruder da, wortarm und unkünstlerisch, aber klar, unbeugsam und zum Herrscher geboren. Er ist dazu fähig, das zu schaffen, was jener sich erträumt. Und den endlichen Ausgleich dieser beiden entgegengesetzten Naturen künstlerisch zu zeigen, war die Aufgabe dieses Schauspiels. Nun zum mindesten war dies Drama eine Schwalbe, die den Sommer der Befreiung vom Naturalismus verkündete.

Nach der Sommerpause traten nun aber im selben Jahre gleichzeitig zwei Dramen ans Tageslicht, die mit einem Schlage einen Umschwung zur Romantik brachten. Mit großer Spannung war das Premièrenpublikum ins „Deutsche Theater" geeilt, um das neueste Schauspiel von Ludwig Fulda „Der Talisman" zu sehen. Kündigte doch der Titel schon an, daß der vielgewandte Autor wieder einmal eine Wandlung durchgemacht hatte. Ein Märchenschauspiel! Sollte man es für möglich halten! Das Märchen war doch verpönt und verboten. Es war ja „Lüge". Es sollte ja nicht einmal mehr den Kindern aufgetischt werden. Und hier saß nun das ganze Theater voller Erwachsenen, die sich mit geradezu jauchzender Begeisterung ein Märchen vorspielen ließen. Ein altes Märchen! Ein uraltes Märchen! Bekanntlich sind die Märchenstoffe alle uralt und stammen meist aus dem alten Indien. Aber soweit die Spuren von Fuldas Märchenstoff zurückzuverfolgen, kann für uns hier kein Interesse haben. Die Form, in der die neue Welt den Stoff von Fuldas „Talisman" am genauesten kannte, war sicherlich des großen Dänen Andersen meisterliches Märchen „Des Kaisers neue Kleider". In wie manchen Äußerlichkeiten Fulda auch vom Gange der Handlung dieses Märchens abgewichen sein mag — der Grundzug ist derselbe: ein Kaiser läßt sich in seinem Cäsarenwahn einreden, es gäbe für ihn ein unsichtbares Gewand — unsichtbar wenigstens für jeden, der nicht reinen Herzens sei. Und da niemand für einen solchen gelten will, so behauptet jeder, daß er das Kleid sehen könne. Daß aber Fulda diese Idee nicht ersonnen, sondern schon vorgefunden hat, dafür trifft ihn gewiß kein Vorwurf. Er könnte sich dafür zur Entschuldigung auf das Beispiel des Größten aller Großen berufen — auf Shakespeare — der nie seine Stoffe selbst erfand. Soweit Fulda hinter diesem großen Vorbilde auch zurückstehen mag, — auch ihm war es diesmal wieder gelungen, sorgfältig und lückenlos den gegebenen Stoff auszugestalten. Da fehlt keine Figur, die typisch sein kann fürs Ganze. Groß steht der junge König im ersten Akte da in seinem Cäsarenwahn, der alles besser zu wissen glaubt, als der beschränkte Untertan. Aus armseliger Hütte nimmt er einen heraus, um ihn in die Kleider des Hofs zu stecken — von seines Thrones Stufen verjagt er einen anderen, der ihm zu ehrlich ist. Und schließlich übernimmt der Tausend-

künstler Omar es, dem verblendeten Herrscher durch List die Augen zu öffnen. Er verspricht ihm als zauberhaften Talisman das Gewand, das kein Lügner zu sehen vermag, und zeigt dann ihm und dem Hofe nach scheinbar emsiger Arbeit einen Kleiderständer, auf dem — nichts hängt. Der König, der nicht als Lügner erscheinen will, muß, sowie sein ganzer Hof, zum Lügner werden: alle behaupten das Gewand zu sehen. Und der König trägt die Lüge hinaus auf die Straße, wo sich Volk an allen Ecken drängt, um des Königs neues herrliches Kleid zu bewundern, das in Wahrheit niemand sieht. Nur ein unschuldiges kleines Mädchen vermag nicht zu lügen und spricht die allverschwiegene Wahrheit aus: Der König hat nichts an! — Wie ein Funke ins Pulverfaß fliegt das zündende Wort in die heuchelnde Menge; plötzlich weiß jeder, daß der König im Hemd dasteht. Nur dieser selbst will es nicht zugeben — und doch friert ihn schon so, daß er nach einem Mantel verlangt: „Mich friert in meiner einsamen Größe". Was hilft es ihm nun, daß er im letzten Akte gegen die „Staatsverbrecher" mit Schwert und Beil wüten will — vor der siegenden Macht der Wahrheit muß er sich dennoch beugen: er hat erfahren, daß er nicht heller sieht, als alle anderen, und er beschließt auf Omars Eingebung von nun an sein Volk zu Rate zu ziehen vor seinen Entschlüssen.


Emmerich von Bukovics

Gewiß ist es keine abgrundtiefe Weisheit, die dieses Märchen offenbart, — gewiß sind auch keine besonders eigenartige Charaktere darin. Es sind alles bekannte Typen, auch der vielbelachte Habakuk: der arme Bürgersmann, dem das feine Leben bei Hofe mit seinem engbegrenzten Zeremoniell und seinen anstrengenden Vergnügungen nur als eine gräßliche Qual erscheint. Aber gleichviel: alle diese Typen — besonders auch derjenige der unschuldsvoll kleinen mutigen Rita — sind hier mit köstlicher Frische wieder neu geworden. Und über dem Ganzen spielt vor allem der Zauber einer wunderbar anmutigen Verssprache. Die ganze graziöse Schlagfertigkeit von Fuldas früheren Epigrammen ist hier wieder aufgelebt. Er hatte sich selber wiedergefunden.

Der stürmische Jubel, mit dem man in Berlin das Märchenschauspiel begrüßte, bewies so recht, wie man sich in den weitesten Kreisen des Volkes aus dem ewigen Grau in Grau der naturalistischen Trockenheit längst heraussehnte. Und nun geschah, was so oft geschieht: das Glück der Erlösung aus diesem Banne kam gleich in zwiefacher Gestalt. Im Königlichen Schauspielhause erstand

ebenfalls ein Märchenspiel. Sonderbarerweise hatte der alte, achtundsechzigjährige Possendichter Emil Pohl (geb. zu Königsberg i./Pr. am 7. Juni 1824) ein altes indisches Drama bearbeitet und zur Aufführung gebracht. Es war die „Mritschhakatikâ", die seit alten Zeiten dem indischen Könige Çûdraka zugeschrieben wird. Aus dem zehnaktigen Stück hatte Pohl ein fünfaktiges gemacht, das nur die Leidensgeschichte der edlen Bajadere „Vasantasena", ihres scheinbaren Mörders, des Prinzen, und des unschuldig verklagten Cârudatta behandelt. Gerade im Gegensatz zum früheren brutalen Naturalismus wirkte die Szene, wo ein buddhistischer Bettelmönch Vasantasenas leises Stöhnen bemerkt und sie befreit: Da er als Buddha-Büßer ein weibliches Wesen auch nicht einmal bei der Hand fassen darf, so reicht er ihr den Zweig eines blühenden Strauches, um sie daran zu geleiten. Gerade die hohe poetische Keuschheit dieser Szene rief stürmischen Beifallsjubel beim Theaterpublikum hervor, das in den vorangegangenen Jahren durch die vielen Kraßheiten und Nuditäten auf der Bühne bis zum Ekel übersättigt worden war. Der einfache, hoheitsvolle Charakter des mutvoll edlen Dulders Cârudatta wirkte ebenso wohltuend wie der versöhnliche Schluß, wo die lebend wieder erscheinende Vasantasena dem fälschlich Angeklagten die Freiheit und dem prinzlichen Wüstling die Entlarvung bringt, bis sie selbst vom König mit heiligem Schleier aus der Kaste der Bajaderen erhoben und zum ehrlichen Weibe geweiht wird. Daß dieses alte indische Dirnenmärchen so ganz in jedem Zuge das Gegenteil der modernen Dirnenstücke war, das gerade verhalf diesem Schauspiel zu weit über hundert Aufführungen. Seine langsam feierlichen Verse erklangen ebenso lange, wie die des leicht hüpfenden „Talisman". Das Königliche Schauspielhaus war seit den Tagen der „Quitzows" wieder in den Wettkampf der bedeutenden Bühnen eingetreten, und nun wollte es weit seine Pforten der modernen Dichtung öffnen. Schon hörte man von einem biblischen Schauspiel, das Hermann Sudermann hierfür bearbeite, und im nächsten Winter schon (1893) erschien dort auch von Hauptmann eine Traumdichtung „Hannele" in zwei Teilen. Hauptmann hat hier die Frage, die ihn so lange gequält hatte, ganz von der naiven Seite aus erfaßt. Hatte er in seinem sozialen Jugenddrama eine leidende Jungfrau in den Mittelpunkt des Interesses gestellt — die in Wohlhabenheit arme, aus ihrer geistigen Dürre sich heraussehnende Helene, so greift er nun als Vertreterin des Armutjammers ein ungelehrtes, armes, verängstigtes, träumendes, sterbendes Kind heraus. Die ersten Auftritte führen uns lebendig in ein schäbiges, armseliges Armenhaus der schlesischen Berge ein. Mit derselben Deutlichkeit und Lebenswahrheit wie in den „Webern" sind die volkstümlichen Charaktere entworfen. Die Frauen und Männer, die hier ihre Bettelsäcke hereinschleppen und sich die armseligen Schätze ihrer Raub- oder Bettelgänge gegenseitig beneiden, stehlen oder schenken, sind dazu geeignet, daß uns „der Menschheit ganzer Jammer anfasse". Mitten in diese Treibereien der Ausgestoßenen in ihrem traurigen Heim tritt der Lehrer Gottwald herein, der schöne milde Mann der Nächstenliebe, ein armes, nasses, todkrankes Kind auf dem Arm tragend, das „Hannele", das eben in rasender Angst vor seinem Stiefvater in den Teich gesprungen ist, an der Stelle, wo er niemals zufriert. Ein braver,

barmherziger Waldarbeiter hat es herausgezogen; der Lehrer trägt es ins Armenhaus; der Amtsvorsteher, schneidig und büreaukratisch in seinem Auftreten, kommt herzu und versucht vergebens, es auszufragen. Wie er geht, murmelt man, er sei eigentlich des Kindes Vater. Er geht, um den Stiefvater verhaften zu lassen und um den Arzt zu senden. Der Arzt trifft seine Anordnungen und schickt seine Medikamente, die Diakonissin des Ortes erscheint und beginnt ihre sanftmütig geduldige Pflegearbeit. Hannele hat in wenigen Worten verraten, daß sie ihren Stiefvater maßlos fürchtet und ihn aus lauter Angst nicht einmal anzuklagen wagt; daß sie den guten Lehrer Gottwald abgöttisch verehrt, daß sie sich die frommen Lehren seines Unterrichts tief in ihr Herzchen eingeprägt hat, und daß sie sich sehnlichst wünscht, zu sterben und in den Himmel zu kommen, an den sie so heilig glaubt. Wie sie einschläft, erscheint ihr erst der Vater, vor dem sie in sinnloser Angst aus dem Bette entfliehen will, weil er sie an die Arbeit treibt. Dann, wie die Pflegerin sie mühsam wieder ins Bett gebracht hat, da erscheint ihr die gute Mutter, abgezehrt und geisterhaft, die lange verstorbene, heißgeliebte, und bringt ihr hoffnungsvolle Kunde aus dem Himmelreich. Hannele wird ärgerlich, daß die Pflegerin dies alles für Träume des fiebernden Mädchens hält, und schließlich geht diese auf die Traumwahrheiten ein und gibt vor, das Himmelsschlüsselchen in Hanneles Hand zu sehen, obwohl dies in Wahrheit nur in der Phantasie des armen Kindes existiert, das darin ein zurückgebliebenes Pfand der wieder entschwundenen Mutter sieht. Endlich träumt sich das Kind ganz in den Schlaf hinüber, und nun erscheinen ihm drei schöne Lichtengel. Diese beklagen sie, daß für sie die Flur keine Früchte und der Weinstock keine Reben getragen und das Leben keine Freuden gehabt hat, und verkünden ihr die Erlösung im Himmel. Unter ihrem Gesange senkt sich stimmungsvoll der Vorhang und schließt den ersten Teil.

Er ist in seiner Art vollendet, ein kleines, herzbewegendes Stück. Aber der zweite Akt weiß weder die Idee noch die Handlung weiterzuführen. Hier träumt das Kind, daß ihr der Todesengel zu sterben befiehlt. Schön gekleidet legt sie sich willig auf ihr Sterbelager. Bei der Annäherung des Todes träumt sie, die Diakonissin lege ihre heilige Hand schützend auf ihr Herz. So bleibt ihre Seele gerettet. Nun träumt sie sich tot. Der Lehrer Gottwald kommt mit seinen Schulkindern und zeigt sie diesen als ein heiliges Kind. Sie träumt, daß ihre Kameraden und Kameradinnen sie um Verzeihung bitten, weil sie das Hannele immer als die Lumpenprinzessin verspottet haben. Sie träumt, daß Lieder für ihr Begräbnis von der Jugend einstudiert werden und daß endlich der Lehrer einsam vor ihrem Lager niederkniet, um ihr seine immerewige Liebe noch im Tode zu bekennen. Dann erscheinen ihr neue Bilder. Die Einwohner des Ortes kommen, um sie in ihrer schönen Todeskleidung zu bewundern. Man munkelt davon, daß sie eine Heilige sei. Das wird zur Gewißheit, als schöne Jünglinge Schneewittchens gläsernen Sarg bringen, um Hannele dahinein zu betten. Nur der immer betrunkene Vater wagt noch, sie zu lästern. Da zeigt sich der Himmelsschlüssel wirklich in der Hand des toten Hannele und verbreitet strahlende Helle. „Ein

Wunder!" ruft die Menge, und der Vater rennt zitternd davon, um sich zu erhängen. Vorher hat ihm, demutsvoll gütig, Jesus selbst ins Gewissen geredet; denn der Heiland ist erschienen in der Gestalt des Lehrers Gottwald — so träumt Hannele. Er hat das Wunder gewirkt, er läßt jetzt die Tote auferstehen. Schreiend läuft die Menge davon. Jesus aber ruft seine Engelscharen, preist in nicht endenwollendem Farbenglanz die Wonne des Paradieses, und mit wohlig weichem „Eya Popeya" geleiten die Engel das auferstandene Hannele in den Himmel. Da verschwindet aller Glanz, die Bühne wird leer, nur der Arzt und die Diakonissin stehen am Bett des armen Hannele und konstatieren den Tod. Mitten in die Prosa zurückgerissen, sehen wir Trost und Seligkeit in das Nirgendwo des Traumlandes entschwinden.

So hat der zweite Teil uns nicht in eine neue Stimmung zu führen vermocht. Die hochgespannten Erwartungen, die der erste Teil erregte, blieben ungestillt. Das Ganze ist nichts als ein Fiebertraum — ohne höheres Interesse.



André Antoine

Zu der Aufführung aber war aus Paris Herr **Antoine** herübergekommen, eigentlich ein Gasingenieur, der im Jahre 1887 in Paris das „**Théâtre libre**" begründet hatte, das später in Deutschland zum Vorbild der „Freien Bühne" geworden war. Natürlich hatte er die deutschen Nachahmungen seiner französischen Schöpfung mit reger Anteilnahme verfolgt. Als ein eifriger Anhänger des Naturalismus hatte er sich früh für Gerhart Hauptmann erwärmt und gewissermaßen das Ideal seiner Kunstanschauungen in Hauptmanns „Webern" verkörpert gesehen. Dies Stück war ja gleich bei seinem Erscheinen in Deutschland für die öffentliche

Aufführung verboten worden, was natürlich — wie es in solchem Falle immer zu ergeben pflegt — dem Drama nur zu einer ungeheuren Reklame gedient hatte. Die naturalistischen Heerführer hatten dafür gesorgt, die Umstände glücklich auszunutzen. In der „Freien Bühne“ und der „Freien Volksbühne“ wurde das Stück aufgeführt, im großen Saale der altehrwürdigen Singakademie wurde es von Schauspielern und Schauspielerinnen allerersten Ranges öffentlich vorgelesen. Es fanden sich Rezitatoren, die damit von Stadt zu Stadt reisten. Das verbotene Drama eroberte sich die Vortragssäle. Wenn die Urheber des ungeschickten Verbots etwa die Absicht gehabt hätten, ganz Deutschland in fieberhafte Spannung für dies Stück zu versetzen und der Buchausgabe einen Massenabsatz zu verschaffen, so hätten sie diesen Zweck wirklich nicht besser erreichen können, als durch diese lächerliche Maßregel. Reiche Leute, die fünf Mark für einen Parkettplatz im „Deutschen Theater“ zahlen konnten, durften das „aufrührerische“ Stück nicht sehen — die sozialistischen Arbeiter aber genossen es für fünfzig Pfennig. Lesen konnte es jeder in der Leihbibliothek. Das Unsinnige dieser ganzen Verhältnisse wurde denn auch vom Gerichtshofe erkannt, bei dem Rechtsanwalt Grelling die Freigabe des Stückes zur Aufführung erkämpfte. Direktor L'Arronge verzichtete aber freiwillig auf die Aufführung, denn er war direktionsmüde und hatte sein „Deutsches Theater“ schon für das nächste Jahr an den Naturalisten Dr. Otto Brahm verpachtet. Diesem überließ er nun auch die „Weber“. Herr Antoine aber erwarb das Stück für Paris und zwar für sein Théâtre libre. Das war nun fast ein politisches Ereignis von internationaler Bedeutung. Denn der Groll der Franzosen gegen das siegreiche Deutschland war seit 1870 kaum geringer geworden und hatte sich lächerlicherweise auch auf die Kunst erstreckt. Nun ward Hauptmann der erste deutsche Autor, der in Paris aufgeführt wurde. Auch hier war die Spannung auf den Siedegrad gestiegen. Depeschen berichteten den deutschen Zeitungen von dem guten Gelingen der Generalprobe und dem großen Erfolge bei der Aufführung. Und als gar Emile Zola sich anerkennend aussprach und den jungen Poeten zu weiterem Schaffen ermutigte, da verstummte der Widerspruch bei den „tonangebenden“ Kreisen in Deutschland, die den wirklichen Wert des Stückes nicht erkannt hatten, aber vor einem Lob aus Frankreich ehrerbietigst in die Knie sanken.

Und Herrn Antoine zu Ehren wurde natürlich ein Festmahl veranstaltet, und bei demselben hielt zu allgemeinem Erstaunen Friedrich Spielhagen die Weiherede, — derselbe Spielhagen, der unlängst in seinem „neuen Pharao“ der jüngstdeutschen Richtung das Lebensrecht abgesprochen hatte. Vor Hauptmanns „Hannele“ streckte er die Waffen.

Zweites Kapitel.

Die neuen Gegensätze und die neue Jugend auf dem Theater.

Wer aber geglaubt hatte, daß Hauptmann seine naturalistischen Grundsätze aufgegeben hätte, der hatte sich sehr geirrt. Hatte er doch gleichzeitig mit „Hannele“

wieder eine naturalistische Komödie veröffentlicht, die noch unter L'Arronge im „Deutschen Theater" gespielt wurde: „Der Biberpelz".

Hauptmann wollte hier die Zeit, die so dringend nach Linderung der sozialen Notlage verlangte und soviel Interesse auf weit minder wichtige Fragen verwandte, darstellen in den Verhältnissen eines kleinen märkischen Ortes, ähnlich dem, den er selbst solange bewohnt hatte. Er verkörperte in einem Amtsvorsteher das Strebertum und die damit verbundene Oberflächlichkeit eines gewissen Typus, der im Beamtenleben vorkommt. Sein Amtsvorsteher Wehrhahn ist ein junger, schneidiger Beamter, der gern die allerhöchste Aufmerksamkeit auf sich lenken, gern „Karriere" machen und emporsteigen möchte, und der darum sein ganzes Augenmerk darauf lenkt, politisch linksstehende Persönlichkeiten in seinem Amtsbezirk auszuspüren und ihnen Fallen zu stellen. Dabei aber übersieht er ganz das diebische Treiben der Waschfrau Wolf. Wohl erreicht der zweite Akt einen gewissen Höhepunkt der Satire, während die beiden folgenden Akte in der Idee nur eine Wiederholung der ersten Aufzüge bilden und daher die Wirkung wieder verderben. Und die Diebin selbst ist zu trivial, als daß sie bei der immer gleichbleibenden Situation das Interesse fünf Akte lang wachhalten könnte. — Aber der Naturalismus hatte in der „Komödie" ja noch einen eifrigen Verfechter, der allerdings auf der Bühne noch immer keine Erfolge erringen konnte. Das war Hartleben.

Er hatte diesmal seinen neuesten Komödienstoff mitten aus der Zeitgeschichte herausgegriffen. „Hanna Jagert" nennt er eine sozialdemokratische Agitatorin, die von ihrem ersten männlichen Freund tief in die Dogmatik der Partei hineingeführt und vom zweiten aus dieser Einseitigkeit herausgeleitet wird zu den lichten Höhen einer freieren Weltbetrachtung. Aber statt hierdurch sittlich geläutert zu werden, wird sie zur krassen Egoistin. Wie ihr erster sozialistischer Geliebter begnadigt aus dem Gefängnisse kommt, gibt sie ihm den Laufpaß; aber auch den zweiten Seelenerzieher, einen gebildeten Chemiker, entläßt sie, nachdem sie durch sein Geld sich ein eigenes Geschäft hat gründen können, und heiratet dann einen unbedeutenden jungen Grafen. So verkündet also auch sie, wie Angèle, nur Hartlebens traurigen Grundsatz: „Verachtet das Weib!" — Ähnlich geht es in der „Erziehung zur Ehe" zu. Da ist eine erziehungsfreudige Mutter die Hauptperson. Sie meint, daß junge Leute austoben müssen vor der Ehe, und sie verlangt nicht, daß ihr Hermann ein Mönchsleben führe. Aber seine Streiche gehen ihr doch zu weit. Vor allen Dingen will sie nicht, daß ihr Sohn sich soweit in ein Verhältnis einläßt, wie mit seiner Meta. Deshalb gibt sie ihm Geld und verlangt, daß er sogleich damit das Verhältnis löse. Gleichzeitig entläßt sie ihr Dienstmädchen, das der Sohn auch liebt, und ruft sich telegraphisch ihren Schwager Otto aus Dresden zu Hilfe: da doch ein Mann in solchen Dingen einem Jüngling gegenüber mehr Autorität habe als eine Frau. Alle ihre Befehle werden pünktlich ausgeführt. Der gute Onkel Otto ist nämlich kreuzvergnügt, daß er auf die Weise einen Vorwand hat, wieder einmal ohne seine Frau nach Berlin kommen zu können. Er verspricht seiner Schwägerin treue Hilfe und macht dann in seinem behaglichen Sächsisch dem Hermann klar, daß ein wohlerzogener junger

Mann vor der Ehe — sich nicht einseitig und trotzig an ein Mädchen hängen, sondern jeden Augenblick eine andere nehmen müsse. Und auch die verlassene Meta tröstet sich schnell mit einem anderen. — „Verachtet das Weib!!"

Ganz im Gegensatz zu dieser zynischen Auffassung Hartlebens versuchte Sudermann in seiner „Heimat" (1893) wieder einmal die Verteidigung einer Unverstandenen.

In wenigen Worten läßt sich die Handlung erzählen: Die Tochter eines Offiziers ist jung zur Bühne gegangen und hat dadurch das Elternhaus verloren. Draußen in der Welt ist sie das Opfer eines Herrn von Keller geworden, der ihr Liebe geheuchelt und sie dann verlassen hat. Für ihr Kind hat sie dann weiter gerungen. Als gefeierte Diva kommt sie in die Stadt zurück, in der ihr Vater mit seiner zweiten Gattin lebt, und sie kann der Versuchung nicht widerstehen, die Heimat, den Vater und vor allem das Schwesterlein wiederzusehen. Zur Versöhnung gestimmt durch einen menschenfreundlichen Pfarrer empfangen die Eltern das heimkehrende Kind mit wohlwollender Güte. Dazu läßt der Vater sich nur dadurch bewegen, daß er wenigstens die sittliche Ehre seiner Tochter für unbefleckt hält. Die seltsamen Gewohnheiten der fahrenden Frau erregen zwar Verwunderung im schlichten Elternhaus, aber zur Katastrophe kommt es erst, wie Herr von Keller dort auftaucht. Kaum hat Martha in ihm ihren einstigen Verführer wiedererkannt, so donnert sie ihn in einer leidenschaftlichen Szene mit gewaltigen Worten nieder. Der Vater Oberst kommt dazu. Er verlangt und erhält Aufklärung von seiner Tochter. Nachdem er versucht hat, den Verräter vor seine Waffe zu bekommen, richtet er in rauher Römertugend den Lauf der Pistole auf die eigene entehrte Tochter — aber ehe der Schuß losgeht, sinkt er vom Schlage getroffen zu Boden.

Die letzten beiden Akte des Stückes verschafften ihm durch ihre starke Szenenwirkung einen sieghaften Erfolg. Es steckte darin etwas vom alten Sudermann mit seinem Streben nach Kraft und rücksichtsloser Energie. In den ersten beiden Akten aber war er ein neuer Sudermann geworden — ein Sudermann, der um jeden Preis ein Hauptmann werden wollte. Hier fand sich die absichtlich handlungslose Ausmalung der Situation nach Holzschem Rezept. Darum errangen zwar die ersten beiden Akte das Lob des Herrn Schlenther und der übrigen Brahmjünger, aber die Zuschauer ließen sie kalt. Es kann eben niemand aus seiner eigenen Haut heraus. Wer nun einmal ein Sudermann ist, soll und muß ein Sudermann bleiben und tut Unrecht, wenn er sich nach der Eigenart eines anderen ummodeln will; er verliert nur dabei sein eigenes Bestes, ohne das Gute jenes anderen erringen zu können. Hauptmann hatte bewiesen, daß er die Kunst verstand, ein Nichts durch ewige Fortentwicklung der Stimmung durch viele Akte hindurchzuspinnen. Sudermann verstand das nie. Er brauchte von jeher Handlung und kraftvolle Charaktere. War das nicht ebensogut, ja, war das nicht besser, als die ewige Mattherzigkeit der fein erschauten, aber unendlich weichlichen Gestalten Hauptmanns? — Aber freilich, die literarischen Machthaber von Berlin hatten sich nicht damit begnügt, Hauptmanns Eigenart anzuerkennen, — denn darin hatten sie recht — sondern sie hatten diese Eigenart Hauptmanns als die allein

seligmachende Norm für die Dichtkunst überhaupt hinzustellen versucht — und darin taten sie schweres Unrecht. Manch jugendliche, dichterische Individualität hat sich selber qualvoll daran zugrunde gemartert, daß sie um jeden Preis ein Abklatsch von Hauptmann werden wollte. Sudermann schien das erste dieser Opfer werden zu sollen. Bis zum Ende des Jahrhunderts hin verlor er immer mehr sich selbst in dem — bewußten oder unbewußten — Streben, jener Norm gerecht zu werden.

Einem anderen jungaufstrebenden Talent war das gelungen. Der erste Schüler Hauptmanns hatte sich langsam entwickelt in Max Halbe (geb. zu Guettland am 4. Oktober 1865). „Der Emporkömmling" (1889) hieß sein erstes Schauspiel, das als eine harmlose Familiengeschichte begann, um dann — nach altem Tragödienstil — in Blut und Mord zu enden. Aufgeführt wurde es ebensowenig wie „Freie Liebe" (1890), das später umgetauft wurde in „Ein Verhältnis". Hier hat sich ein Schriftsteller, Namens Winter, mit einer früheren sogenannten „Stütze", Namens Luise, zusammengetan; und in dem peinigend einförmigen Sekundenstil der Familie Selicke, noch kleinlicher als in Hauptmanns „Einsamen Menschen", wird Strich für Strich gezeigt, wie er sein Schätzchen liebt und neckt, ärgert und sich mit ihr herum nörgelt; wie er gegen Stimmungen, die von innen und von außen kommen, sein Verhältnis zu verteidigen hat; und wie er endlich beschließt, mit ihr nach Amerika davonzugehen. — Mit dem dritten Schauspiel „Der Eisgang" (1892) erreichte Halbe schon eine Aufführung auf der „Freien Volksbühne". In dem Schauspiel, das im Dialekt geschrieben ist und eine nicht leicht zu verstehende Symbolik mit der Sozialdemokratie in das Naturereignis des Eisgangs hineinlegt — wollten die meisten der Hauptmannianer nur eine originallose Nachahmung des jungen Meisters erblicken. Aber nun kam im nächsten Jahre plötzlich der Erfolg, und er kam stürmisch und urgewaltig. In demselben Jahre 1893, wo Hauptmann die Wendung zur Mystik des Märchens gemacht hatte, schien der Gesellschaftsrealismus auf der Bühne noch einmal siegreich aus dem Grabe hervorzusteigen mit dem Doppelerfolg von Sudermanns „Heimat" und Halbes „Jugend". An einem sommerlichen Vormittage wurde im „Residenztheater" der Versuch gemacht mit Halbes neuester Schöpfung. — Im deutschen Polenlande spielt das Stück. Ein alter katholischer Pfarrer von duldsamer Gesinnung in Hinsicht der Lehre, von liebevollem Wohlwollen in Hinsicht des Lebens, sieht neben sich eine


Max Halbe

junge Nichte erblühen, auf deren Leben die Schuld der toten Mutter einen Schatten wirft, denn sie ist ein uneheliches Kind; sein Kaplan, ein junger Fanatiker des Dogmas, der seine eigene Liebe zu dem Kinde mühsam verbirgt, will Ännchen bereden, den Schleier zu nehmen. Als Beichtvater ängstigt er sie namenlos, während der gute Onkel immer wieder ihren Lebensmut erweckt. Da kommt plötzlich ein junger Vetter ins Haus: ein werdender Studio, der eben sein Abiturientenexamen bestanden hat. Er hat noch nie ein so junges Mädchen, sie noch nie einen so jungen Mann in so nahem Umgange gekannt. Ihr eigener Bruder ist ein scheuer Idiot, der den jungen Ankömmling mit finsterem Haß empfängt. Der fanatische Kaplan bringt dem Neuling keine bessere Gesinnung entgegen, während der alte Onkel die beiden vertrauensselig und allzuoft allein läßt. Schnell entzündet sich die erste unverstandene Jugendliebe in den beiden, und sie sehen sich beide im seligen Drange ihrer Unerfahrenheit hingerissen zu dem, was sie noch gar nicht kennen. Nun ist das arme Ännchen derselben Schande bloß, die ihrer Mutter das Leben verdorben hat. Dennoch würde der humane Sinn des alten Pfarrers alles zum Guten wenden, wenn nicht der idiotische Bruder sinnlos eingreifen würde. Mit dem Instinkt des Tieres haßt er den Verführer seiner Schwester, obgleich er die Sache gar nicht zu beurteilen vermag. Dem davongehenden jungen Studio will er die tödliche Kugel nachsenden, aber — sie trifft das Herz der Schwester.

Was diesem Stücke zu solch stürmischem Erfolge verhalf, das war die wirkliche Jugendlichkeit, die es durchdrang. Hier waren einmal nicht die ewigen stöhnenden jungen Jammergreise! Nicht die immerwährend über die erdrückenden Einflüsse ihrer Umgebung ächzenden Mädchen! Hier waren Jüngling und Jungfrau in frischer Lebenslust! Zwei junge Wesen, denen der Zukunftshimmel voll leuchtender Hoffnungssterne glänzte! Freilich war auch hier die Liebe wieder nach der naturalistisch-sexuellen Seite gewendet, aber die Katastrophe ergab sich doch diesmal, wie bei Goethes Gretchen, aus frischfröhlichem Naturdrange. Hier war nichts „fin de siècle“ und décadent. Und wenn hier gesündigt ward, so geschah es nicht aus Krankheit, sondern aus schlecht überwachter Gesundheit. So war in dem Stück nichts modern im damaligen Sinne des Wortes. Und selbst der Schluß unterschied sich von dem, was man modern nannte. Nach den urältesten Gesetzen der Tragik folgte hier auf die Schuld sogleich die Sühne. Die einst reine Heldin des Stückes schwindet dahin, wie sie kaum unrein geworden ist. Und daß das Todesurteil an ihr gar durch einen Idioten vollstreckt wird, dessen Kugel obendrein ein anderes Ziel erreicht, als der Schütze wählte, — das könnte gar für ein unmittelbares Eingreifen höherer Mächte angesehen werden, denen die Strenge des Sittengesetzes heiliger gilt, als die Naturtriebe. — Aus all diesen Gründen wirkte das Stück nicht niederdrückend oder verstimmend, wie die naturalistischen Werke, sondern teils erfrischend, teils mit jener eigentümlichen ernsten Weihe des Tragischen. Der Erfolg war so groß, daß Direktor Lautenburg für den nächsten Winter neben seinem „Residenztheater“ ein ganzes neues Bühnenhaus, das unlängst ziemlich zwecklos erbaute „Neue Theater“, eigens für dieses Halbesche Stück pachten konnte,

und Hunderte von Aufführungen der „Jugend“ machten den Namen des Verfassers schnell berühmt. Max Halbe, der Schöpfer der „Jugend“, galt von nun auch für den Anführer einer neuen Jugend. Denn, so wenig modern sein Schauspiel auch in Wirklichkeit war, wenn man von den Äußerlichkeiten absieht — er selbst galt sich und seinen Anhängern für einen echt „modernen“ Reformator.

Drittes Kapitel.

Das geschichtliche Schauspiel gewinnt wieder Boden.

So waren die modernen Stoffe wieder in den Vordergrund gerückt, aber der Trieb zum Geschichtlichen und zum Versdrama ließ sich nicht mehr unterdrücken. So errang damals im Wallner-Theater unter der kurzen Direktion von Fritz Lesser ein Schauspiel aus der brandenburgischen Geschichte einen starken Erfolg. Es führte einen neuen Autor in die dramatische Literatur ein. Max Meßner (geb. zu Berlin am 11. März 1860) hatte schon 1884 mit seinem Drama „Michael Servet“ Beachtung gefunden, aber keine Aufführung erreicht. Aus dem Leben des Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg hatte er die bekannte Episode ausgewählt, wo der junge Herrscher dem Testament seines Vaters zufolge grausam mit den Raubrittern aufräumt. Willibald Alexis hat in seiner Novelle „Die Hosen des Herrn von Bredow“ dem Stoffe unübertreffliche epische Form verliehen. Ganz unabhängig von ihm benutzte Meßner den Stoff dramatisch. Steht bei Alexis der Geschichte entsprechend der vertrauteste Freund des jungen Herrschers nur darum auf der Seite der Raubritter, weil er selber einer ist, so faßt Meßner den Konflikt dramatisch so auf, daß Otterstedt, des Kurfürsten Freund, sich der Hinrichtung der Räuber nur darum widersetzt, weil er den Geburtsadel für erhaben über die Schmach des Henkerstricks hält. Zwei Weltanschauungen kommen zum kraftvollen Ausdruck: die ausgleichende Gerechtigkeit, die der Kurfürst vertritt, und die veraltete Auffassung von der Unantastbarkeit und Unfehlbarkeit des Adels, für den Otterstedt kämpft. — Stark und nachhaltig war die Wirkung.


Max Meßner

Auch Georg Ruseler führte sich glücklich mit einer dramatischen Gestaltung der Kämpfe der Stedinger in der Wesermarsch ein. Doch fand das Schauspiel

nur auf dem heimischen Hoftheater in Oldenburg einen vollen Wiederhall. Mit weniger Glück versuchte er sich 1893 noch an dem alten Hohenstaufenstoffe Konradin. Wie Herrig, Martin Greif und andere suchte er das handlungsarme Schicksal des letzten Hohenstaufen durch eine Doppelliebesgeschichte zu beleben. Er hat sich als Jüngling mit Agnes, der Tochter seines Erziehers, des norddeutschen Ritters Eckhard von Dreschen, verlobt. Aber bei seinem Römerzuge begeistert ihn Julia, die leidenschaftlich hochsinnige Tochter des römischen Ritters Frangipani. Er bricht der fernen Agnes die Treue, weist seinen getreuen Eckhard von sich und verlobt sich mit Julia. Aber Frangipani liefert den Schwiegersohn durch Verrat in die Hände des grimmen Karl von Anjou, der ihn zum Tode verurteilt. Auf Bitten der herbeigeeilten Agnes aber will er ihn begnadigen, falls Konradin dauernd auf das südliche Erbland verzichtet. Schon läßt sich der Jüngling durch die einstige Braut dazu überreden, da erscheint Julia und verlangt von ihm, daß er als Mann und Held sterben solle. Schnell umgestimmt, beugt er sich dem Henkerbeil, Julia tötet sich an seiner Leiche, und Agnes geht in ein deutsches Kloster.

Man kann gewiß nicht sagen, daß die an sich schon weiche Gestalt des letzten Hohenstaufen durch solches Schwanken in Liebeswirren sympathischer geworden sei. — Fehlte hier die Beziehung des geschichtlichen Stoffes zur Gegenwart, so fand eine solche Kirchbach in dem Vergleich der Eroberung Mexikos mit den Goldstrebern der Neuzeit. Im Tempel ruht das heilige Gold. Da dringt Pizarro ein mit seinem Heer, um dies Gold zu rauben und zu münzen. Von Akt zu Akt wächst die Wut auf das Gold. Durch seine Massenhaftigkeit verliert es den Wert unter den Räubern, und wie schon der Sonnenkönig tot auf dem Thron sitzt, da brechen die Spanier in das Gewölbe ein und plündern die Jahrhunderte alten Mumien. So stellt des „Sonnenreiches Untergang" (1894) die Schrecken des moralischen Untergangs im Materialismus dar, und Pizarro selbst ruft entsetzt:

Verflucht der Reichtum, der uns nur zerstört
und ohne Segen uns zermalmen wird!

Im folgenden Jahre griff Kirchbach mitten in die modernste Kriegsgeschichte hinein, indem er den Helden von Chartum — Gordon Pascha — und seinen Untergang im Mahdistenkrieg schilderte. Gleichzeitig mit seinem „Sonnenreich" aber hatte ein junger Feuilletonist gleichfalls aus der neueren Kulturgeschichte nicht ohne Glück seine Dramenstoffe gewählt. Es war Heinrich Landsberger, der sich Heinrich Lee nennt (geb. zu Hirschberg i./Schles. am 24. Juni 1862). In seinem „Examen" hatte er die ehrwürdige Gestalt des Philosophen Kant mit außerordentlich feiner Auspinselung aller Seiten seines Charakters in den Mittelpunkt einer scherzhaften, aber lebensvollen Handlung gestellt, und 1894 machte er die Gründung des Zollvereins zum Motiv eines sehr sauber durchgeführten geschichtlichen Bühnen-Zeitbildes „Der Schlagbaum". — Ja, das Verlangen, den geschichtlichen Stoff in der modernen Zeit zu suchen, ging so weit, daß Walter Harlan (geb. zu Dresden am 25. Dezember 1867) gar den Versuch machte, in seinem Schauspiel „Im April" (Leipzig 1895) die Jugend- und Liebesgeschichte Bismarcks zu dramatisieren! — Und auch die moderne Weltanschauung suchte man symbolisch in dramatische Form

zu bringen. So verfaßte der bekannte Wiener Musiker Adalbert von Goldschmidt (geb. zu Wien am 5. Mai 1848), der Komponist verschiedener Musikwerke, ein großes merkwürdiges Melodrama, in dem die Dichtung bei weitem die Hauptsache ist. In diesem geistreichen Mysterium „Gäa" sind alle Figuren symbolisch. Da erscheint die Erde als Weib; Aeon, die Zeit, tritt dazu, die Geister des Wassers und Feuers treten auf, der Teufel und der Liebesgott Eros zeigen sich, und aus ihrem Liebesbunde entspringt beim wunderbaren Erwachen der ganzen Natur der erste Mensch Kadmos. Und nun wird die ganze Entwicklungsgeschichte der Menschheit an ihm symbolisch dargetan: die Zeiten der jugendlichen Urkraft, die der Spekulation, das Christentum mit seinen Entstellern und seinen Gegnern — die moderne Weltanschauung, die Naturwissenschaft — kurz, alles, alles wird in einer verwickelten, aber formschönen Symbolik vorgeführt. Endlich stirbt Kadmos, und seine verzweifelnde Mutter Gäa stürzt sich in die Tiefe des Weltenraumes. In das allgemeine Dunkel aber ruft eine Stimme aus der Höhe:

„Die Träne gestillt,
der Weltkeim quillt!"


Heinrich Landsberger

So soll angedeutet werden, daß nach dem Untergang des Menschengeschlechts und nach Zertrümmerung der Erde das unendliche Weltall wieder Neues hervorbringe. — Zur Aufführung des Werkes kam es freilich nicht, aber Reicher trug es in Berlin öffentlich vor, und es erschien zuerst in französischer Sprache in einer Übersetzung von Catulle Mendès.

Mitten in diese geschichtlichen und symbolischen Regungen hinein fiel die Übernahme des „Deutschen Theaters" durch Otto Brahm (1894). — Bei seiner Abschiedsvorstellung hatte L'Arronge einzelne Szenen aus allen Klassikern gegeben, und darunter hatte er auch schon Hauptmann gerechnet. Als nun jetzt nach der Sommerpause Brahm die Zügel ergriff, da wußte man, daß nun ein förmliches Hauptmann-Theater entstehen würde. Zur Eröffnungsvorstellung wählte der Schillerbiograph freilich „Kabale und Liebe". Doch zeigte sich dabei, wie wenig wahres Verständnis Brahm für Schiller besaß. Denn dies ganz von glühender Leidenschaft getragene Schauspiel wollte er im Ton des naturalischen Kleinstils

spielen lassen, und so wirkte die unsterbliche Tragödie — stellenweis komisch. Und an der gleichen Stillosigkeit scheiterte Hauptmanns Versuch, den Holzschen Sekundenstil anzuwenden auf ein Geschichtsdrama: „Florian Geyer“ betitelt. Hauptmann hat hier den Helden nicht in seinen Taten, sondern in der Wirkung derselben auf die Umgebung zeigen wollen. Das wirkliche Geschehen will er erkennen lassen aus dem Rückschlag auf die Stimmung der handelnden Personen. Mit demselben Recht aber könnte man auf einem Bilde einen Eichbaum malen wollen, indem man nur den Schatten malt, den er in einer Mondnacht auf die Wiese wirft. Mit demselben Recht könnte man Goethes Leben schildern, indem man nur aus den Gesprächen seiner Verehrer die Wirkung seiner Werke zeigen würde. Das sind Unmöglichkeiten. Den Helden Florian Geyer kann man nur vor den Augen des Beschauers erstehen lassen, wenn man ihn auf dem Schlachtfeld und im Versammlungssaal in scharfem Gegensatz gegen seine Widersacher hinstellt. Wie die Weber vor unsern Augen hungern und sich empören, hätten die Bauern erst vor uns als Gemißhandelte dastehen müssen, dann mußte ihnen der Retter erstehen. Statt dessen ist es umgekehrt. Wir sehen erst vier Akte lang die Niederlagen der Bauern, dann erst ihre Mißhandlung. Wir sehen den gebrochenen Florian, und dann erst wird er zum Helden. Das sind Kunststücke, die zu bedauern sind bei einer so reich begabten Natur wie Hauptmann. Er hat es nicht nötig, Absonderlichkeiten zu begehen, um aufzufallen. Die Heerstraße der Dichtung ist erprobt seit Jahrhunderten. Nach neuen Heerführern verlangt sie, nicht aber nach Wegebauern, die aus den Felsen Täler und aus den Brücken Berge machen wollen. — Und so wurde trotz aller Bemühungen seiner Anhänger die Erstaufführung des „Florian Geyer“ eine Niederlage für Hauptmann.

Daß aber das historische Schauspiel als solches dem Bedürfnis der Zeit vollständig entsprach, bewies die unmittelbar auf die Geyer-Première folgende Erstaufführung von Wildenbruchs neuem Schauspiel „König Heinrich“. Hier hatte sich dieser Dichter endlich, endlich — wiedergefunden! Seit den „Quitzows“ wies dies Schauspiel zum ersten Male wieder alle Vorzüge Wildenbruchs auf — freilich auch manche alten Fehler. Von hinreißender Kraft ist das Vorspiel und der erste Akt. Das Vorspiel zeigt den Knaben Heinrich in den verwirrenden Eindrücken, die seine Erziehung zu einer so verfehlten machten. Der erste Akt des eigentlichen Schauspiels entwirft in großen Zügen das Bild des leidenschaftlichen jungen Herrschers voll Feuerkraft, aber ohne jede Selbstbeherrschung. Wie er es mit allen verdirbt: mit seiner Gattin, mit den Großen seines Reichs, mit den päpstlichen Gesandten, deren gewaltigen Oberherrn er mit einem einzigen Federstrich, mit einem sackgroben Brief aus der Welt zu schaffen glaubt! Der zweite Akt zeigt ebenso groß und kühn das Bild des Papstes Gregor. Drei Verbrecher melden sich bei ihm zur Buße: Der eine hat den Papst selbst bestohlen: das wird ihm sofort großmütigst verziehen. Der zweite hat einen Mord begangen — dafür wird ihm schwere Buße auferlegt, aber endliche Verzeihung in ferne Aussicht gestellt. Der dritte aber hat die Kirche beraubt — ihn erklärt Gregor für ewig verdammt. Trefflicher kann das Charakterbild dieses Kirchenfürsten nicht erfaßt

werden, der für sich als Mensch nichts begehrte, aber in seiner Eigenschaft als Papst den Cäsarenwahn der römischen Imperatoren übertraf. — Nun kommt die Gesandtschaft Heinrichs mit dem groben Brief; und die sofortige Erklärung in Acht und Bann — die selbstverständliche Antwort dieses Papstes — bildet wirkungsvoll den Schluß des zweiten Aktes. Aber der dritte Akt, der nun folgen müßte, scheint ganz zu fehlen. Nun erwarten wir doch in Deutschland die große Reichstagsszene zu sehen, wo wir die Wirkung der päpstlichen Bannbulle auf die Großen des Reichs und auf diesen hochfahrendsten, aber auch kraftstrotzendsten aller jungen Könige beobachten könnten. Aber nichts von alledem. Wir treffen einen ganz anderen Heinrich, in dem wir den ersten gar nicht wiederzuerkennen vermögen! Einen längst entthronten und darüber jammernd Verzweifelnden! Nach einer weinerlichen Szene mit Kindern am Weihnachtsbaum beschließt er, mit seiner Frau nach Italien zu gehen und Buße zu tun. Aber im vierten Akt setzt Wildenbruchs großartige Kraft wieder ein. Gewaltig erscheint wieder die Gestalt des Papstes, wie er in seinem Hochmut den Kaiser draußen warten läßt. Und psychologisch richtig ist hier der junge Fürst gezeichnet, wie er sich anfangs zur Demut zwingt, um dann wieder im Heldenmut emporzulodern. Schade nur, daß der fünfte Akt wieder völlig aussetzt. An Stelle der großartig dramatischen Stellen, die von der Weltgeschichte hier dargeboten werden — nichts als ein Gespräch zwischen Papst und König in der Engelsburg! An sich erscheint es unmöglich, daß der König sich in die belagerte Burg einschleicht; und das Gespräch selbst hat nur einen Zweck für die Fortsetzung des Stückes, die erst ein Jahr später auf der Bühne erschien. Sie brachte unter dem Titel „Kaiser Heinrich" eine dramatische Schilderung des gealterten Fürsten und seines Streites mit seinem gleichnamigen Sohne. Steht dieser zweite Teil auch an Theaterkraft hinter dem ersten zurück, an geistigem Gehalt überragt er ihn, denn eine ganz eigenartig-deutsche Weltanschauung durchdringt ihn. — Nun, die ungeheure Wirkung des Stücks bewies in seiner Übereinstimmung mit dem vollständigen Abfall des „Florian Geyer" wieder einmal, wonach die Zeit in Wahrheit verlangte. Man war der ewigen Weichlinge und Schwächlinge herzlich satt — und wenn sie mit noch so großer Kunst geschildert waren! Man verlangte Helden, Kraftnaturen — und wenn ihr Bildnis noch so viel Zeichenfehler des Malers aufweisen sollte. Mit dieser Forderung hatte die literarische Revolution begonnen — der geleckte Naturalismus hatte sie nicht erfüllen können. Und darum stand Wildenbruch, wie am Anfang der Bewegung, so auch an ihrem Ende, noch immer siegreich und ungestürzt da, trotz all seiner Mängel, — denn er hatte wenigstens Kraft und Temperament!

Viertes Kapitel.

Neue Anstrengungen auf dem Gebiete des „modernen" Dramas.

Auf diese Vorzüge hatte aber leider Sudermann von Jahr zu Jahr mehr verzichtet. Immer weiter war er auf der schiefen Ebene gewandelt, die seine

völlig anders geartete Natur hinübergleiten lassen sollte zu der Hauptmanns. Im Jahre 1895 hatte er im Lessing-Theater eine „Komödie" zur Aufführung bringen lassen: „Die Schmetterlingsschlacht". Das fein ausgepinselte „Milieu" einer Familie steht im Vordergrunde, deren Töchter Schmetterlingsschlachten auf Fächer malen und Schmetterlingsschlachten im Leben aufführen. Hier herrscht völlig der Holzsche Sekundenstil und die Hauptmannsche Feinstrichmalerei. Da das Stück in Berlin völlig versagte, so ließ Sudermann sein nächstes Schauspiel „Das Glück im Winkel" erst in aller Welt auswärts aufführen, ehe es am Ende des Winters 1895/96 in Berlin erschien und trotz Mitterwurzers genialem Spiel keine tiefgehende Wirkung auszuüben vermochte. Eine unendlich fein ausgemaserte Ehebruchsgeschichte, die diesmal mit der Verzeihung des Mannes endigte! Wo war der einst so kraftvolle Sudermann geblieben? —

Je mehr die weichlichen Helden des Naturalismus die flüchtige Gunst des Publikums verloren, desto schlimmer schien es dem naturalistischen Theater Brahms zu ergehen. Ludwig Fuldas Lustspiel „Die Kameraden" hatte nur wenig interessiert. Auch der berühmte Autor des „Talisman" hatte mit seinem zweiten Bühnenmärchen „Der Sohn des Kalifen" wenig Glück. Der Grundgedanke war recht hübsch: Ein junger Tyrann bekommt zur Strafe die Eigenschaft auferlegt, daß er jeden Schmerz, den er andern zufügt, an sich selbst erfahren muß. Doch die dramatische Kraft hatte der Gestaltung dieses guten Einfalls nicht entsprochen. Aber auch der berühmteste aller Berühmten war mittlerweile zum „Deutschen Theater" unter Brahms Schutz übergegangen: Max Halbe, der Mann, dessen „Jugend" einen ganzen Winter hindurch die Kosten des „Neuen Theaters" fast ganz allein bestritten hatte. Dies Stück bewies auch außerhalb eine ganz unverwüstliche Kraft. Eben wegen seiner urwüchsigen Frische! Aber leider blieben diese Eigenschaften Halbes Dichtungen nicht treu. Sein allzu eifriges Vorwärtsstreben riß ihn von einer furchtbaren Enttäuschung zur andern. Zunächst hatte er in kritikloser Siegesfreude eine ganz banale Ehebruchsgeschichte, in der das Horn eines Nachtwächters eine komische Rolle spielen sollte, in schrecklich gequälte Knittelverse gebracht. In München hatte er sie im Kreise der „Modernen" unter großer Zustimmung vorgelesen. Bierbaum, der damals Korrespondent eines Berliner Blattes war, hatte diesem Blatte begeistert über diese Vorlesung berichtet. Das Königliche Schauspielhaus hatte den „Amerikafahrer" angenommen, trat ihn aber bald an Direktor Lautenburg ab. Dieser Begründer von Halbes Ruhm brachte das Stück im „Neuen Theater" zur Darstellung und rief damit eine jener fürchterlichen Skandalablehnungen hervor — mit Lachen, Johlen und Mitspielen des Publikums — wie sie jetzt in Berlin seit den Tagen der „Freien Bühne" bekannt geworden waren. Und nun erfuhr (1896) Halbes „Lebenswende" im „Deutschen Theater" ebenfalls eine starke Ablehnung. Erst im folgenden Jahre 1897 hatte seine „Mutter Erde" an derselben Kunststätte wieder einen vorübergehenden Erfolg. Wie in Sudermanns „Heimat" wird hier die Heimkehr ins Vaterhaus einem jungen Menschen verderblich. Aber diesmal ist es ein junger Mann, der Sohn eines Gutsbesitzers, der die Beziehungen zum Elternhause verloren hat, weil er in

Berlin ein modern angehauchtes Mädchen zu seiner Lebensgefährtin erwählte. Mit ihr gemeinsam hat er eine Frauenzeitschrift begründet und sich dadurch auf eigene Füße gestellt. Da hat er plötzlich die Kunde vom Tode seines Vaters erhalten und kehrt nun in dessen verödetes Heim zurück, begleitet von seiner stark emanzipierten Frau und einem sehr modernen jungen Hausfreunde. Nun ist es sehr lebenswahr geschildert, wie die Atmosphäre auf der heimischen „Mutter Erde" ihn wieder völlig verwandelt. Die pietätlose Art, wie ihn seine Frau beständig zum Aufbruch treibt, verletzt ihn noch mehr. Bei dem daran sich anschließenden Leichenmahl, das zynischerweise in ein Bacchanal ausartet, lernt er eine einstige Jugendfreundin wieder kennen, die ihm einst sein Vater zur Braut bestimmt hatte. Sie ist jetzt an einen ganz trivialen Landwirt verheiratet, an dessen Seite sie sich völlig unbefriedigt fühlt. In dieselbe weiche Stimmung gleitet allmählich auch der junge Schriftsteller hinein, und in plötzlicher Verzweiflung sucht er gemeinsam mit ihr den Tod. So ist das Ganze eine dialogisierte Novelle von vorübergehender Bühnenwirkung.



Georg Hirschfeld

Neben Halbe aber war jetzt ein zweiter Schüler Hauptmanns erstanden: Georg Hirschfeld (geb. zu Berlin am 11. Februar 1873). In seinem dreiundzwanzigsten Lebensjahre kam er auf der Bühne des „Deutschen Theaters" zum ersten Male zum Wort. „Die Mütter" hieß das Schauspiel, das seinen Namen schnell bekannt machte, und das den Anhängern der Hauptmann-Schule als die Ankündigung eines großen Talents erschien. Schon vorher hatte der junge Autor in der Zeitschrift „Freie Bühne" einen Einakter erscheinen lassen unter dem Titel „Zu Hause". Es war ein ganz merkwürdiges Stückchen Arbeit. Es wird da eine Gesellschaft geschildert in einem vornehmen Hause in Berlin W. Die Frau erwartet Gäste. Dem Kammermädchen vertraut sie an, daß auch ihr ältester Sohn, der Mediziner, plötzlich aus Straßburg heimkehren wird. Das Kammermädchen macht seine Glossen mit der Köchin darüber. Dann findet sich der jüngere Sohn bei der Mutter ein, ein blasierter, modischer, übersättigter fauler junger Bengel mit altkluger Lässigkeit. Er weigert sich, den älteren Bruder von der Bahn abzuholen. Dann erscheinen die Gäste: ein paar scharfbeobachtete Typen aus den vornehmen Bummler- und Parasitenkreisen. Als nebensächlichste Nebenperson taucht endlich der alte Vater auf. Er hat sich in Geschäften müde gelaufen und kommt beladen mit Paketen. Das bischen Geld, das er sich heute mühsam zusammengearbeitet hat, muß er sogleich der Frau abliefern. Ein draußen wartender Bote aus der

feinsten Delikatessenhandlung hat dafür schon eine quittierte Rechnung in Bereitschaft. Der Vater wankt ins Nebenzimmer zu seinem kranken Töchterlein, während die Gesellschaft sich zu Spiel und Schmaus ins Speisezimmer zurückzieht. Da kommt — straks vom Bahnhof — der älteste Sohn, der in Straßburg soeben seine medizinischen Examina glänzend bestanden hat. Das Telegramm der Mutter, das ihn so plötzlich hergerufen, trägt er noch in der Tasche. Der gutmütig schwache Vater vermag ihm keine Aufklärung zu geben. Da kommt die Mutter herein und erklärt ihrem Erstgeborenen, er müsse seine hochfliegenden akademischen Pläne aufgeben, sich schnell Praxis suchen und für die Familie arbeiten. Der verdutzte Sohn beginnt die Verhältnisse zu durchschauen. Er erklärt sich bereit, den Wünschen der Mutter zu entsprechen, wenn diese und der junge Bruder ihr tolles Leben mäßigen wollen. Bei dem kurzen Gespräch darüber erfährt er plötzlich, daß die Mutter einen Liebhaber hat, der mit Wissen des Vaters allabendlich mit unter den Gästen weilt. Und in sittlicher Entrüstung kehrt der Sohn dem Elternhaus den Rücken.

Gewiß eine sonderbare Erstlingsarbeit eines Jünglings. Phantasielos sind die schematischen Verhältnisse aus dem französisierten Berlin W. der neueren Romanschriftsteller herübergenommen. Aber mit außerordentlich klarer Anschauung und außerordentlich schlagfertiger Gestaltungskraft sind diese Typen hier neu belebt. Und doch mit vollster Phantasielosigkeit hört der Verfasser da auf, wo er eigentlich erst anfangen mußte. Das Ganze macht den Eindruck eines fein ausgeführten Holzschnittes, der als Illustration zum ersten Kapitel einer Geschichte dienen könnte und daher erst einen Zweck erhalten würde, wenn die Geschichte weiterginge und noch mehr fortsetzende Holzschnitte brächte. In der Tat: die Vorzüge und Fehler der Hauptmannschen Begabung schienen sich hier zum Erschrecken ähnlich zu wiederholen. Die Fehler aber zu überwinden, hatte der Jüngling keine Gelegenheit, denn als Lehrmeister schwebten ihm Holz und Schlaf vor mit ihrer dramenfeindlichen Dramentheorie des Sekundenstils.

Der Einakter war schnell zur Aufführung gelangt, und zwar in München. Dort gab es zwar noch immer keinen Verein „Freie Bühne", aber aus der Studentenschaft war dort allmählich ein „Akademisch-dramatischer Verein" hervorgegangen. Dieser nahm sich des jungen Autors an, der selbst noch ein Student war und kurz zuvor seine Novelle „Dämon Kleist" in der Zeitschrift „Freie Bühne" herausgegeben hatte. Im Jahre 1894 wurde dort der sonderbare Einakter aufgeführt. „Ein kleiner Hauptmann, hieß es damals in München" — so berichtet Hermann Bahr darüber (Wiener Theater, Berlin 1899, S. 340). Als Hirschfeld im nächsten Winter nach Berlin kam, führte der Verein „Freie Bühne" „Die Mütter" auf, und da die Probe gut gelang, so übernahm Brahm das Stück für sein Deutsches Theater.

Es besteht aus vier Akten. Der erste zeigt uns bereits zwei Mütter: Frau Munk, deren Sohn Rolf bei ihr lebt und ein tüchtiger Klavierlehrer ist, und Frau Frey, deren Sohn Robert von eben jenem Rolf unterrichtet worden ist: da dieser ihn für ein großes Musikgenie gehalten hat. Aber Robert lebt nicht bei seiner Mutter,

wie Rolf, sondern er ist aus dem Elternhause verstoßen worden von seinem Vater: erstens weil er nicht Kaufmann werden wollte, sondern Komponist; und zweitens, weil er sich an ein armes Mädchen gehängt hatte, das dem Vater nicht würdig schien zur Schwiegertochter. So sehen wir den Robert im ersten Akte nicht bei seiner Mutter, aber wir hören desto mehr von ihm. Der Vater ist gestorben; dem Sohne ist das gar nicht angezeigt worden; aber er hat es aus der Zeitung erfahren und hat deswegen einen Brief — seit Jahren den ersten — an seine daheim gebliebene Schwester geschrieben. Den hat die Schwester gelesen und beichtet es dem jungen Rolf Munk, den sie liebt, und der ja der Freund und Lehrer ihres Bruders war. Daß später auch die Mutter den Brief liest und den Sohn herbeiwünscht, bringt die Handlung langsam in Fluß. Rolf wird zu dem Sohne gesandt. Im zweiten Akte sehen wir diesen in seiner Wohnung. Sein liebes Mädchen zeigt sich als eine kleine, prächtige Person: wenig gebildet, aber arbeitsam und tatkräftig. Während sie große Körbe mit silbernen Messern blank macht, und eine dirnenhafte Wohnungsgenossin ihr dabei spielerig hilft, wankt er jammernd umher und klagt darüber, daß er seine großen musikalischen Ideen nicht zu Papier bringen kann, weil ihm die theoretischen Vorkenntnisse fehlen — weil er keine Gelegenheit gehabt habe, Tüchtiges in seiner Kunst zu lernen. Kurz, man merkt schnell, daß dieser mattherzige Jüngling sein Mädchen nur noch wenig liebt, an seinem eigenen Können verzweifelt und sich nach Mutters weichem Neste zurücksehnt. Daher hat Rolf Munk, wie er nun plötzlich erscheint, leichtes Spiel, den weichen Träumer ins Elternhaus zurück zu locken. Im dritten Akte erscheint Robert dort. Zwar will er scheinbar gleich wieder fort, aber Mutter und Schwester reden ihm gütig zu und verlangen durchaus nicht, daß er auf sein Mädchen verzichten soll. Im Gegenteil, man wünscht, daß er sie ins Elternhaus einführe. Robert aber weiß, daß das unmöglich ist. Seine treue Gefährtin im Unglück hat ihm schon im zweiten Akte erklärt, daß sie auf diese Weise seine Gefährtin im Glück niemals werden wolle. Stärker als er, ist sie zu stolz, demutvoll das Haus zu betreten, in dem man sie so ungerecht gehaßt hat. So weiß Robert, daß er nur allein im Elternhause bleiben kann. Aber er kämpft nur einen kurzen Kampf. Als die Mutter gar aus dem Keller einen großen schönen Napfkuchen (!) hervorholt, den sie zu Ehren seines Empfanges eigenhändig gebacken hat, — da sinkt der weichherzige Sohn angesichts dieses Zeichens mütterlicher Liebe gerührt in die Knie, und damit hat er die tapfere Gefährtin seiner Unglückstage verraten. — Diese kleine Tapfere hat aber noch den Glauben, daß der Treulose wiederkehren wird, wenn er ihr neuestes Geheimnis erfährt: auch sie ist im Begriff, Mutter zu werden. Um ihm das zu melden, will sie einmal in der Wohnung seiner Mutter erscheinen. Aber ehe sie ihn dort sprechen kann, erfährt sie von seiner Schwester, wie glücklich Robert jetzt ist und welch großer Zukunft er entgegengeführt werden soll. Da beschließt sie zu gehen, ehe sie ihre Meldung erstattet hat — und sich schweigend für ihn zu opfern. — Also ganz wie bei Hauptmann — weichliche Männer neben starken Weibern! — Menschen, die an keinen Sieg mehr glauben, schaffen solche ewig unterliegende Gestalten, und Sterbende wecken ja beim ersten Anblick das Mitleid und die Tränen des Beschauers.

Die Todgeweihten — „Morituri" — so nannte sich auch Sudermanns gleichzeitige Schöpfung (1896), und dennoch zeigte sich hier ein langsames Wiedererwachen seiner Kraft — wenigstens mit den beiden ersten der drei Bilder, aus denen sich diese neue Bühnendichtung zusammensetzte. Zuerst der trotzige Gotenkönig Teja, der sich im Angesichte des Todes aus Pflichtgefühl vermählt und nur widerwillig, dann aber auch in großem Sinne das Glück der Liebe erkennt — und in diesem Augenblicke sterben muß! Und dieser Grundgedanke des Sterbenmüssens verpflanzt sich in die moderne Welt fort im zweiten Einakter „Fritzchen". Welch ein Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Helden! Fritzchen ist ein junger Leutnant, der ein schlichtes Mädchen geliebt hat; aber der schneidige Vater, Offizier, hat ihn ausgelacht; erst solle er etwas erleben, wie seine Ahnen es alle getrieben hätten. Mit einem Wort: Fritzchen soll sich in kecke, schneidige, unsittliche Liebesabenteuer einlassen. Das versucht das arme Fritzchen nun auch, aber bei der ersten Gelegenheit bekommt er Peitschenhiebe, und es bleibt ihm nichts übrig, als sich im Duell totschießen zu lassen. Wie ihn der schneidige Herr Papa nun im letzten Augenblick zur Rede stellen will, da zeigt der Sohn dem oberflächlichen Alten, daß nur seine Erziehung ihn dahin getrieben habe. Dieser plötzliche Ausblick auf die vernichtende Wirkung einer blasierten Weltanschauung hebt den kurzen Einakter zur Würde einer großen Zeitdichtung empor. Er gehört zu dem Besten, was Sudermann geschrieben hat. Nur hätte er den Versuch unterlassen sollen, den beiden gewaltigen Schilderungen des Sterbenmüssens in alter und neuer Zeit mit den Schellenglocken der Narrenkappe nachleuten zu wollen. Ein dritter Einakter „Das ewig Männliche" sollte nämlich den tragischen Grundgedanken ins Komische wenden. Aber weder die Verse, noch die frivole Grundidee dieses Maskenscherzes sind des Schöpfers der beiden ersten Einakter würdig. Alles in allem aber bewies diese sonderbare Einaktergruppe mit ihrem Schwanken von geschichtlicher Prosa durch die moderne Welt zu pikanten Versen, daß auch Sudermann sehnsuchtsvoll danach strebte, sich wieder zu größeren Zielen emporzuringen.

Fünftes Kapitel.

Die Sehnsucht nach dem Erhabenen beginnt wieder die Bühnendichter zu beherrschen.

Die Verse waren nun einmal wieder modern geworden. Auch Hauptmann bediente sich ihrer zum zweiten Male in seinem Märchendrama „Die versunkene Glocke" (1896). Ein Glockengießermeister ist der Held in Hauptmanns berühmtestem Bühnenwerke. Aber ehe wir ihn selbst sehen, erblicken wir diejenigen Mächte, die mit den Glocken keine Freundschaft geschlossen haben. Die Glocke ist das Symbol des Christentums; heidnischen Ursprungs aber und heidnischen Glaubens sind die Waldgeister hoch in den Bergschluchten des Riesengebirges. Da, wo Rautendelein ihr Elfenreich leitet; da, wo der Nickelmann plump und unwirsch sein „Brekekekex" aus dem Brunnen ertönen läßt; da, wo der Waldschratt,

die Menschen irre führend, von Zacken zu Zacken springt: da glaubt man noch an den milden Baldur und an den sonnigen Freir, an den grimmigen Thor und den mächtigen Wodan, aber da haßt man die Christenglocken. In dies Gebirge ist der Meister Heinrich hinaufgestiegen, bekümmert hinter dem Wagen herschreitend, der seine neueste und schönste Glocke entführt. Er war nicht zufrieden mit dem Guß, den das ganze Städtlein lobte. Da kam, ihm unsichtbar, der Waldschratt und ließ, seinem neckischen Berufe getreu, den Wagen in den Abgrund stürzen. Halb freiwillig, halb unfreiwillig folgte der Meister seinem Werke. Auf der Waldwiese, wo Rautendelein des Nickelmanns plumpes Werben abweist, steht die Hütte der alten Hexe Wittichen. Da taumelt der Meister daher, krank und sterbenssehnsüchtig. Die alte Hexe will ihn sterben lassen, das zarte Elflein Rautendelein aber bittet für sein Leben. Weh ihm, daß er die Augen aufschlägt zu ihr! Weh ihm, daß der fromme Pfarrer, der auf seine Aufklärung pochende Schullehrer und der mutige Barbier ihn finden, ihn von der alten Wittichen zurückerhalten und ihn heimtragen in das Haus seines treuen Weibes, das ihn da in banger Sehnsucht erwartet. Wie war sie stolz auf sein neuestes Werk, wie erschrak sie bei der Nachricht von seinem Unfall, wie ist sie nur ganz Liebe bei seinem Anblick! Aber sie hört das schreckliche Wort aus seinem Munde. Sie hört, daß sie mit all ihrer frommen Liebe sein Herz nie ganz ausgefüllt, daß er immer eine Öde in sich empfunden hat, daß er jetzt nur sterben will, um ihr nicht noch mehr weh zu tun. Und wie sie ihn verlassen für einen Augenblick, da erscheint verkleidet Rautendelein, die Elfin von den Bergen, und mischt ihm den Zaubertrank und singt ihm das Zauberlied und hat sein Herz gefangen für immer. Der nächste Akt schon zeigt ihn uns, von hoher Begeisterung das Herz geschwellt, oben in den Bergen, wo er den Pfarrer freundlich empfängt, der kommt, um ihn ernstlich zu vermahnen. Heinrich verteidigt sich gegen den Vorwurf, daß er ein Gottesleugner geworden sei; im Gegenteil glaubt er Gott jetzt noch tiefer und wahrer zu erkennen, und da nach seiner Meinung die Glocken des Tales oben in den Bergen nicht tönen wollen, so will er eine neue, große, wunderbare Glocke schmieden, die der ganzen Menschheit läuten soll. Der Pfarrer aber erkennt in den Worten des Meisters seine Abtrünnigkeit vom alten Christenglauben und erklärt ihm, er werde die alte, in dem See versunkene Glocke noch einmal tönen hören. So ungläubig der Meister dazu den Kopf schütteln mag, die Prophezeiung erfüllt sich schleunigst. Wir sehen ihn im vierten Akt eifrig an seiner neuen Glocke arbeiten, aber es scheint nicht mehr so recht vom Flecke zu gehen. Als ein Übermensch will er die Zwerge zwingen, die schon lässig werden; als ein Übermensch wirft er den Ansturm der Bürger zurück, die, aus dem Tale heraufsteigend, mit Gewalt ihn von seinem Rautendelein losreißen wollen; aber daß er doch nur ein kleiner, sterblicher Mensch ist, erfährt er bald darauf. Er sieht im Geiste seine kleinen Knaben — sie sind beide tot — die Zacken des Berges hinanklimmen, sie tragen in der Hand ein Krüglein, darin sie die Tränen ihrer Mutter gesammelt haben. Auch sie ist tot. Wo ist sie? In demselben Bergsee, worin die tote Glocke schlummert. Die verlassene Frau hat sich, einsam und verzweifelt,

dahinein gestürzt. Schrecklich soll es dem Meister zur Gewißheit werden, denn plötzlich beginnt die Glocke unten im See wieder zu tönen. Die tote Frau hat sie mit der starren Leichenhand zum Klingen gebracht. Es graust dem Meister. Er flieht davon, von Furien gehetzt, und findet endlich vor der Hütte der alten Wittichen seine letzte Ruhe. In dem Brunnen tief drinnen wohnt nämlich jetzt Rautendelein bei dem Nickelmann, der nun Macht über sie gewonnen hat. Sie steigt noch einmal herauf, kann ihm aber nur noch den Todesbecher reichen mit dem Trunk, den die alte Wittichen ihm eingeschenkt hat. Dann steigt sie hinab in die ewige Gefangenschaft des Brunnens; er aber stirbt, die ungestillte Sehnsucht nach der Sonne im Herzen.

Die Sehnsucht nach der Sonne! „Mutter, gib mir die Sonne!" so flehte der unglückliche Oswald in Ibsens „Gespenstern". Nach der Sonne steht auch der Sinn Heinrich des Glockengießers. Wir wissen so wenig von seiner Vorgeschichte wie in der Regel bei Hauptmanns Helden. Was hat zwischen ihm und seiner Gattin gestanden? Er war eben ein „unverstandener Mann", wie so viele Hauptmannsche Lieblinge. Seine Frau liebt ihn aber nicht bloß wie Käthe den Johannes in „Einsame Menschen"; sie liebt größer. Sie versteht sein Künstlerstreben, sie liebt seinen Beruf, sie vergöttert seine Kunst, sie lebt in seinem Ruhm. Und noch weniger ist Rautendelein eine andere Anna Mahr. Vielmehr ist die Elfin ein Naturkind, das nichts vom Glockengießen versteht, und sie ist es nicht, die ihm den großen Gedanken von der neuen, schöneren und heiligeren Glocke in das Herz gibt. Es kommt ihm dieser Gedanke von selbst, wie er in der Freiheit der Berge sich mit sich allein findet, wie er sich Herr fühlt über alles Irdische. Die Nixlein leben sich aus, so erfahren wir, und sie lieben sich auch aus. Das ist Meister Heinrichs Sehnen. Ihm ist es daheim zu eng. Er will die neue Religion gründen, die Religion der Weltbeglückung!

Was aber dies Problem vom dritten Akte an so unklar erscheinen läßt, ist der Umstand, daß Hauptmann so ängstlich am Bilde der Glocke festhält. Ibsen macht es in ähnlichem Falle anders. Wie sein Doktor Stockmann den Badeort nicht reinigen kann von Bazillen, geht er vom besonderen Fall zur Allgemeinheit über. Er stellt sich in den Versammlungssaal und redet von dem Schmutz und den Bazillen der Gesellschaft, die schädlicher seien, als die des Badeortes. Warum läßt Heinrich oben nicht das Glockengießen, warum verkündet er nicht in einer feurigen Bergpredigt der lauschenden Menge, die ihn vertreiben will, sein neues Evangelium? Weil dieser Meister Heinrich nicht die Schöpfung des Gedankendichters Ibsen, sondern des Gefühlspoeten Hauptmann ist. Er ist, wie immer bei Hauptmann, der Typus des unklaren Schwächlings. Wie ein auf einer Freveltat ertappter Knabe muß er erzittern beim Klang der Glocke tief im See. Sein Truggebäude von erträumter Größe bricht ihm zusammen mit dem Ende des Liebesrausches. Er verliert die Macht über Elfen und Menschengeister, und nur der Tod ist seine traurige Erlösung.

Was aber in diesem erfolgreichsten aller Schauspiele der letzten Jahre ganz vortrefflich gelungen ist, und was auch für das großstädtische Publikum ein

wahres Labsal bildet, das ist die Märchenstimmung des rauschenden Bergwaldes, das ist die warme und reiche Belebung der Natur. Die Bühne, die so lange, besonders auch durch Hauptmanns Anregung, zu einer Marterkammer geworden war, atmet hier den satten würzigen Waldduft, und eigenartig reizvoll sind die Gestalten, die sich hier tummeln.

Daher war der Erfolg des Stückes auch ein so ungeheurer. Außer den unzähligen Aufführungen in aller Welt erlebte allein die Buchausgabe in drei Jahren über vierzig Auflagen.

Man übersah eben die Verworrenheit des Grundgedankens, um sich an der Romantik des Märchens zu erfreuen, und man berauschte sich an klingenden Worten wie:

„Wer mir mein Werk bezahlt? O Pfarrer, Pfarrer!
Wollt Ihr das Glück beglückt, den Lohn belohnt? —
Nennt immerhin mein Werk, wie ich es nannte:
Ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines,
wie keines Münsters Glockenstube je
es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles,
an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
der brünstig brüllend ob den Triften schüttert;
und so: mit wetternder Posaunen Laut
mach' es verstummen aller Kirchen Glocken
und künde, sich im Jauchzen überschlagend,
die Neugeburt des Lichtes in die Welt.

Urmutter Sonne!! Dein und meine Kinder,
durch deiner Brüste Milch emporgesäugt —
und so auch dieses, brauner Krum' entlockt
durch nährend-heißen Regens ew'gen Strom:
sie sollen künftig all ihr Jubeljauchzen
gen deine reiche Bahn zum Himmel werfen.
Und endlich, gleich der graugedehnten Erde,
die jetzund grün und weich sich dir entrollt,
hast du auch mich zur Opferlust entzündet.
Ich opfre dir mit allem, was ich bin! —
O Tag des Lichtes, wo zum erstenmal
aus meines Blumentempels Marmorhallen
der Weckedonner ruft — wo aus der Wolke,
die winterlang uns drückend überlastet,
ein Schauer von Juwelen niederrauscht,
wonach Millionen starrer Hände greifen,
die, gleich durchbrannt von Steineszauberkraft,
den Reichtum heim in ihre Hütten tragen:
dort aber fassen sie die seidnen Banner,
die ihrer harren — ach, wie lange schon?! —
und, Sonnenpilger, pilgern sie zum Fest.

O Pfarrer, dieses Fest! — Ihr kennt das Gleichnis
von dem verlornen Sohn —: die Mutter Sonne
ist's, die es den verirrten Kindern schenkt.
Von seidnen Fahnen flüsternd überbauscht,
so ziehn die Scharen meinem Tempel zu.

Und nun ertönt mein Wunderglockenspiel
in süßen, brünstig süßen Lockelauten,
daß jede Brust verschluchzt vor weher Lust:
es singt ein Lied, verloren und vergessen,
ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
gekannt von jedem, dennoch unerhört.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Tränen.

So aber treten alle wir ans Kreuz
und, noch in Tränen, jubeln wir hinan
wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöst,
der tote Heiland seine Glieder regt
und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
ein Jüngling, in den Maien niedersteigt." —

Eine Fülle schöner Worte und selbstbewußter Verheißungen! — Aber — was denn nun eigentlich das für ein Zauber ist, worin denn nun eigentlich das erlösende Neue besteht, das erfahren wir nicht. — Statt einer Idee nur Worte! —

Man kann wohl sagen, daß selten ein begabter Poet so häufig mit einem nachfolgenden Werke alle Grundsätze des kurz vorangegangenen umgeworfen hat, wie Hauptmann. Kaum hatte er mit seiner Äußerung über die Zukunft der Literatur den Himmel aus der Poesie verbannt, so schrieb er selbst ein Himmelfahrtsschauspiel, und, nachdem er jahrelang gegen Pathos und Rhetorik auf der Bühne gekämpft hatte, siegte der dritte Akt seiner versunkenen Glocke gerade durch donnerndes Pathos und rauschenden Wortschwall. Bei alledem war aber auch hier wieder keine zielbewußte Fortentwicklung, denn schon sein nächstes Schauspiel brachte wieder krassen Naturalismus. Er ist eben bis jetzt der ewig hin und her Schwankende geblieben. — Doch vorderhand begeisterte sich alle Welt für „Die versunkene Glocke".

Auch das leicht im Hintergrunde anklingende religiöse Motiv verhehlte seine Wirkung nicht, denn auch hier war eine Sehnsucht der Zeit verborgen. Noch am Ende desselben Winters, dessen Mitte „Die versunkene Glocke" gebracht hatte, traten fast gleichzeitig zwei Dramatiker mit Schauspielen aus der Religionsgeschichte hervor: Adolf Wilbrandt mit seinem „Hairan" im „Berliner Theater" und ich mit meinem „König Saul" im „Theater des Westens". Wilbrandt hatte den kühnen Versuch gewagt, das Leben Jesu selbst dramatisch zu gestalten, jedoch von einem andern Standpunkte aus, als vor Jahren Gumppenberg. Um zunächst niemanden in seinen religiösen Empfindungen zu verletzen, sprach er den geheiligten Namen selbst nicht aus, sondern verbarg ihn hinter dem Namen Hairan. Aber schon die äußere Darstellung durch den trefflichen Otto Sommerstorff zeigte deutlich die allbekannte geweihte Gestalt. Dennoch war nur die Jesus-Idee

derselben zugrunde gelegt; auch spielt sich das Leben Hairans nicht in Palästina ab, sondern in der klassischen Welt. Ein antiker religiöser Aufzug mit seinem hohlen Gepränge steht gleich anfangs im wirkungsvollen Gegensatz zu den inneren Seelenqualen des mit sich ringenden Hairan. Dagegen ist die Geschichte seiner Liebe und deren Überwindung zu breit ausgesponnen, obwohl die allzulangen Monologe des Helden oft von großer poetischer Schönheit sind. Der größte Unterschied zwischen Gumppenbergs und Wilbrandts Auffassung liegt aber in der Ausdeutung der Wunder. Auch Wilbrandt will diese nicht als unmittelbare göttliche Einwirkung ansehen, aber er hütet sich auch, die entwürdigende Schuld des Betruges auf seinen Helden zu schleudern. Hairan selbst glaubt nicht an seine eigene Wunderkraft. Einem Gelähmten ruft er zu, er sei nur Seelenarzt; „doch Arzt für kranke Glieder bin ich nicht!" Dennoch springt der Gelähmte geheilt auf seine Füße, und Hairan ruft ihm zu: „Nicht ich, dein Glaub' hat dir geholfen!" Daß der feste Glaube an seinen Arzt oft zu heilen vermag — daß der feste Glaube jeden Gläubigen auf seine Art selig macht und, im übertragenen Sinne, Berge versetzen kann, wenn er eben zum festen inneren Willen wird — das ist der Gedanke, der dieser Szene zugrunde liegt. Und daß Hairan diesen festen Glauben zu verbreiten vermag durch seine Reinheit und innere Größe — das ist der Grundzug seines Charakters. So stirbt er im letzten Akte des wenig dramatischen, aber sehr gedankenreichen Dramas als ein äußerlich unterliegender, innerer Sieger.

Ganz anders lag das Thema meines „König Saul". Diese Gestalt, die von frühster Jugend an sich meiner Phantasie unauslöschbar eingeprägt hatte, wurde mir zum Vertreter des ringenden, freien Menschengeistes, der gleichfalls den schweren Kampf gegen die Gedankenunterdrückung so lange kämpfen mußte, bis er, endlich befreit, durch den krassen Materialismus zur Nietzscheschen Übermenschenphilosophie kam und heutzutage schon wieder den Rückzug zur Mystik antritt. Das wenigstens ist für mich der Grundgedanke, aus dem ich den Charakter meines „König Saul" zu gestalten versucht habe, der im Anfange, als nationaler Held vom Kriege heimkehrend, den Samuel, der ihn einst gewählt, nun neidisch auf seine Erfolge findet. Wie dann Sauls Kampf gegen den Hohenpriester ihn schließlich zum Kampfe gegen Gott und Schicksal und zum erträumten Übermenschen werden läßt, bis er seiner Ohnmacht inne wird und, von der Sehnsucht nach seinen erloschenen Idealen getrieben, vor der Hexe von Endor niederkniet, — das ist der Seelenkampf, den ich schildern wollte. Ob es gelungen ist, darüber mögen andere urteilen; seine Absichten aber zu äußern, das ist das Recht des Schaffenden.

Mittlerweile hatte Sudermann auch sein biblisches Drama beendet, und nach der Sommerpause sollte es im „Deutschen Theater" zur Aufführung kommen. Da durchkreuzte wieder einmal die Polizei die Pläne des Dichters. Aber wieder erwies sich das Verbot nur als eine unbeabsichtigte Reklame, denn natürlich mußte es wieder zurückgenommen werden, und um so höher waren die Erwartungen des Publikums gespannt auf diesen Johannes.

Am wenigsten konnte wohl jemand begreifen, warum dieses Stück verboten werden konnte, denn in diesem dritten*) Christusdrama der ganzen Epoche erscheint die Gestalt Jesu am heiligsten und reinsten — hier ist er wirklich der Welterlöser, der Heiliger des Menschengeschlechts, der Verkündiger der reinen Liebe — und obendrein — hier erscheint er gar nicht auf der Bühne. Dieser Umstand hätte alle religiösen Bedenken gegen die Aufführung vernünftigerweise schwinden lassen müssen. Aber freilich — was, vom Standpunkt der Bühnenmöglichkeit aus betrachtet, der größte Vorzug dieses Stückes ist, das ist — vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen — sein größter Fehler. Denn das Schauspiel stellt Johannes den Täufer als den strengen Verkündiger des göttlichen Zorns in geraden Gegensatz zu der Lichtgestalt Jesu, des Verkündigers der göttlichen Liebe: und von diesen beiden entgegengesetzten Charakteren sehen wir einen nur lebendig auf der Bühne — von dem andern hören wir nur beständig reden. Das hat diesen erhabensten Stoff, zu dem sich Sudermann je emporgeschwungen hat, um seine dramatische Vollkraft gebracht. —

Das Stück beginnt mit einem Vorspiel in wilder Felsgegend in der Nähe Jerusalems, wo nächtlicherweile Johannes von seinen Gläubigen aufgesucht und mit allerlei Anliegen bestürmt wird, auf die er als strenger Bußprediger antwortet. Deutlich ist ihm aber noch der Augenblick in der Erinnerung, wo er Jesum getauft hat.

Aber er hat keine Ahnung, wo dieser Gottessohn geblieben ist. Dem „Kommenden“ will er die Bahn bereiten, indem er Buße predigt. Und da kommt aus dem Schlosse des Vierfürsten Herodes die kleine Mirjam zu ihm und meldet ihm Schreckliches: Herodes hat sich mit Herodias, der Frau seines eigenen Bruders, vermählt und will mit ihr und ihrer Tochter Salome — zusammen den Tempel betreten am ersten Passahtage. Sogleich beschließt Johannes, selbst zum erstenmal nach Jerusalem zu gehen, um das zu hindern oder zu bestrafen. — Der erste Akt spielt dann vor dem Tempel. Da treibt sich allerlei Volks umher, und man sieht die verkommenen Zustände der erstarrten altjüdischen Religion. Da darf man einen Mann nicht stören, wenn er im Gesetze liest — darauf steht der Tod. Da kommen Priester des Weges, die vergebens ihren Segen anbieten, den die aus der Schule der Pharisäer verschmähen. Da geht ein sogenannter Zelot umher, ein schrecklicher Fanatiker. Jeden, dem ein halbwegs freies Wort entschlüpft, erklärt er für einen Gotteslästerer und ersticht ihn hinterrücks mit seinem Dolche. Da bittet einer vergebens darum, die kühlenden Begießungen auf den kranken Fuß seiner Frau am Sabbat fortsetzen zu dürfen. — Aber ein Galiläer erklärt, die Pharisäer seien unrein durch sich selbst, denn: „Höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe“. Dies Wort, das den Zorn der Gesetzeskundigen erregt, bohrt sich in die Seele des Johannes. Vergebens sucht er zu erforschen, wer den Galiläer dies gelehrt hat. Denn Johannes hat bisher das Wort „Liebe“ gehaßt, weil er es für

*) Erwähnt sei auch noch A. Fritschs „Judas Ischarioth“, Rom 1891, der sich mehr an die biblische Überlieferung anschließt und einen Teil einer „Jesus-Passion“ bildet.

den Deckmantel alles Verweichlichenden in der Welt hält. Und nun tritt ihm in dem folgenden Akte die Liebe aufsteigend in ihren wechselnden Formen entgegen. Er wird in den Palast des Herodes gerufen, wo das dämonische Sinnenweib Herodias und das gleichfalls sinnlich veranlagte Töchterlein Salome seiner harren. Noch streitet in Salomes Herzen die wirkliche Liebe phantastisch mit dämonischen Trieben. Aber vergebens sucht sie im Herzen des Johannes Feuer zu entfachen. Doch auch der Zorn der Herodias weicht vor der Gewalt seiner Donnerworte, und sie entlassen ihn in Freiheit — beide nicht ohne Bewunderung seiner Größe. Ein Wort der Herodias aber hat den Johannes getroffen. Sie hatte ihm vorgeworfen, er kenne ja gar nicht die Menschen, für die er kämpfe, da er ja als Einsiedler lebe. So bringt er den Abend im Hause seines treuen Jüngers Josaphat zu und lernt dort die warme stille Familienliebe kennen. Aber immer noch ist er nicht mit der Liebe ausgesöhnt. Er äußert:

„Ich hörte hier einen von Sünde reden ... Wißt ihr, in welches Gewand sich die Sünde vornehmlich kleidet, wenn sie unter die Leute geht? Saget Hoffart — saget Haß, sagt was ihr wollt, und ich werde eurer lachen. Hört und behaltet es: Liebe nennt sie sich am liebsten. Alles, was klein ist und sich duckt, weil es klein ist — was die Brosamlein von seinem Tische wirft, um nicht mit den Broten zu werfen, — was die Gräber zudeckt, damit sie heimlich stinken, — was sich den Daumen der linken Hand abhackt, damit er zum Daumen der Rechten nicht sage: hüte dich, das alles heißen sie Liebe ... Und Liebe heißen sie, wenn im Frühling die Esel brünstig werden und die Hindinnen schreien, — wenn ein Weib selber am Abend die Steine zusammenträgt, mit denen das Volk sie töten wird am Morgen, um noch darauf zu buhlen; und das Weib spricht: Siehe Liebster, wie ist unser Lager so süß! — das nennen sie Liebe.."

Aber das Wort des Galiläers läßt ihm keine Ruhe. Diesen hat zwar inzwischen der schreckliche Zelot ermordet, doch vor den Stufen des Tempels schlafen nächtlicherweile allerlei Fremde. Unter sie mischt sich Johannes. Aber es sind aus Galiläa nur ein paar plumpe Kerle da, die vom Tischlermeister Joseph wohl mit Achtung reden, doch nur mit Hohn von seinem predigenden Sohne. Und wie Johannes von den Lehren dieses Sohnes etwas zu hören wünscht, da äußert der eine: „Ja, was lehrt er? Allerhand Torheit lehrt er. So: wir sollen unsere Feinde lieben usw." So unschön hier diese Lehren vorgetragen werden, so tief dringen sie doch in das Herz des Johannes. Und wie er am nächsten Morgen auf den einziehenden Herodes den ersten Stein werfen will, als Zeichen zum Beginn der allgemeinen Steinigung, da läßt er die schon erhobene Hand plötzlich sinken: „Im Namen dessen, der — mich — dich lieben heißt ...? (der Stein entfällt seiner Hand)." Damit hatte er die Gunst des Volkes verscherzt und den Augenblick der Empörung verpaßt. Aber den Verdacht der Wache hat er doch erregt. Er wird ergriffen und in den Kerker geworfen. Herodes, der grübelnde Schwächling auf dem Throne, besucht ihn dort, und er findet den schlichten Weisen als einen ungefährlichen Mann, dem er volle Bewegungsfreiheit schenkt. Diese benutzt Johannes dazu, um seine Jünger herbeizurufen und sie nach Jesus auszusenden. Gleichzeitig kommt auch Salome zu ihm und bietet ihm nochmals ihre Liebe an. Wie er sie aber wiederum verschmäht, da stürzt sie entrüstet davon und — nun ist sein Schicksal entschieden. — Zu Ehren des römischen Legaten Vitellius veranstaltet

Herodes ein glänzendes Fest, und um den verwöhnten Gast etwas ganz Besonderes bieten zu können, wünscht der Fürst, daß seine Stieftochter Salome vor ihm tanze. Sie willfährt unter der Bedingung, daß sie nach beendetem Tanze eine Gnade erbitten dürfe, und auf den schrecklichen Rat ihrer schrecklichen Mutter Herodias verlangt sie dann von dem bestürzten Herodes das Haupt des Täufers in einer goldenen Schüssel. Vortrefflich durchgeführt ist die Szene, wo der blasierte Vitellius das persönliche Erscheinen des Johannes wünscht, um sich zur Würze seines Mahles an dessen Todesangst zu weiden; wie Salome von ihm nur einen Kniefall und ein Wort der Bitte wünscht, um ihm vergeben zu können; wie Johannes aber nur auf die Botschaft seiner Jünger wartet und mit den überbrachten Grußworten Jesu stolz in den Tod geht, während man durch die weitgeöffneten Fenster des Palastes das Lärmen der Menge hört und die geschwungenen Palmenzweige sieht — beim Einzuge des Messias.

Leider sind die Akte nicht alle so gut gebaut wie der letzte! Namentlich der erste und dritte leiden sehr an der bewußten oder unbewußten Beeinflussung durch Hauptmanns Stil und haben nichts von der sonstigen kraftvollen Steigerung und straffen Geschlossenheit Sudermannscher Akte. Aber dieser Formfehler verschwindet gegenüber dem inhaltlichen Mißgriff, daß der strenge Bußprediger Johannes sich in einen Liebespropheten umwandeln läßt: durch nichts als lauter Hörensagen. Wenn die alles überstrahlende Erscheinung Jesu selbst im dritten Akte erschiene und die düstere Seele des Johannes auf die Knie niederzwänge in heiliger Verehrung vor der Gottheit der Liebe — dann wäre das Werk für die gegenwärtige Bühne zwar verloren gewesen — aber was für ein ewiges Kunstwerk hätte daraus entstehen können!

Das nächste Drama Sudermanns war zu allgemeiner Überraschung ein Märchen in Versen: „Die drei Reiherfedern“. Die Luft von Sudermanns Heimat durchweht den Schauplatz, denn an der Bernsteinküste des Samlandes beginnt es. Prinz Witte, der von seinen nächsten Verwandten vertriebene junge Herrscher von Gothland hatte dort eine mystische alte Zauberin getroffen. Seine Sehnsucht nach dem denkbar vollkommensten Weibe hat sie zu stillen versucht durch einen Talisman:

„Es liegt eine Insel im Nordlandsmeer,
wo Tag und Nacht zur Dämm'rung wird;
noch niemand feierte Wiederkehr,
der sich im Sturme dort verirrt.
Das ist dein Weg.

Dort, wo das Heil noch nie gelehrt,
dort wird in einem kristallnen Haus
ein wilder Reiher als Gott verehrt.
Dem Reiher reiße drei Federn aus
und bringe sie her!“ —

Und wie er die Federn bringt, belehrt sie ihn über deren Gebrauch mit den Worten:

„Die erste der Federn ist nur ein Schein
aus Lichtern und Nebeln, die rings um dich brau'n,
wirfst du sie opfernd ins Feuer hinein,
so wirst du im Dämmer ihr Bildnis schau'n. —

Die zweite der Federn — merk' es dir gut!
Wird dich in Liebe mit ihr vereinen,
verbrennst du sie einsam in schweigender Glut,
muß sie nachtwandelnd vor dir erscheinen! —

Und bis die dritte in Flammen verloht,
reckst du nach ihr die sehnenden Hände;
der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod,
drum hüte sie wohl und denk' an das Ende." —

Prinz Witte kommt nun mit diesem Talisman bewaffnet in das Schloß der jungen Königin-Witwe von Samland. Diese hat eben ein Turnier ausschreiben lassen und schwört, daß sie den Sieger heiraten werde. Prinz Witte beteiligt sich daran, und obgleich er nicht der Sieger wird, wählt sie ihn zum Gatten. Aber er fühlt sich an ihrer Seite nicht befriedigt, denn ihn treibt es, das Ideal zu suchen, das ihm die drei Reiherfedern verheißen. Das Verbrennen der ersten Feder hat ihm keine Klarheit verschaffen können. Da verbrennt er nächtlicherweile die zweite Feder. Im selben Augenblicke steht vor ihm im Nachtgewand seine schöne Königin, die sich von ihm gerufen glaubt. Aber er versteht den Sinn des Orakels nicht, hält ihr Erscheinen für ein zufälliges und — nachdem es ihm noch gelungen ist, seinen ältesten Feind und Nebenbuhler zu besiegen und zu töten — zieht er davon in die Fremde. Wie er endlich heimkehrt, sieht er, daß nur seine schöne Königin sein Glück ausmachen kann und, um sich endlich von der ewigen Sehnsucht zu befreien, verbrennt er die dritte Feder. Sofort sinkt seine Gattin sterbend nieder, und zu spät erkennt er, daß sie das für ihn bestimmte Idealweib von jeher gewesen ist. Und nun holt auch ihn die Begräbnisfrau.

Diese Geschichte, die eine entfernte Ähnlichkeit mit Novalis' reizendem, ganz kleinem Märchen von „Hyazinth und Rosenblüt" hat, ist so überwiegend epischer Natur, daß sie — trotz hübscher Charakteristik und manch hübschen Einfalls die dramatische Form nicht verträgt.

Aber der Vers hielt wieder triumphierend seinen Festzug über die deutschen Bühnen, und das geschichtliche Kostüm aller Zeiten tauchte aller Orten wieder empor. Ja sogar das antike Gewand zeigte sich wieder — nach dem alten Hellas begannen die Dichter wieder zu reisen. Den Liebeswirren in der Ehe, die von den französischen Salondramatikern ihres idealen Hauchs entkleidet und von den Naturalisten zur platten Sinnlichkeit aufgelöst waren — ihnen suchte man jetzt eine poetische Weihe zu verleihen durch den Schwung der Verse und durch die Verlegung in eine frühere Zeit. So erlangte in Wien einen großen Erfolg Leo Ebermann mit seiner „Athenerin" (1896). Eine regelrechte Tragödie in fünffüßigen Jamben, die man etwa zur Schule Grillparzers rechnen könnte, erregte das Entzücken der Donaustadt! Auch hier erliegt ein Mann dem Spiel der Liebe, aber sein Kämpfen und Sterben ist nicht ohne Kraft. In der Zeit kurz vor dem peloponnesischen Kriege kommt aus Sparta mit einer Gesandtschaft ein Jüngling aus dem alten dorischen Königshause der Agiden in das kunstfreudige, schönheitstrunkene, aber verweichlichte Athen. Der bildschöne, kraftvolle Jüngling, der bei

den schwarzen Suppen des Lykurgos groß geworden ist und in der stählenden Abhärtung den einzigen Reiz des Lebens erblickt — er weist den ersten Gruß der üppigen Phryne stolz zurück; aber das reizt sie gerade, und so entflammt sie in dem Jüngling eine verzehrende Leidenschaft, die ihn schließlich Pflicht und Vaterland vergessen läßt. Phryne selbst verläßt mit ihm das Haus ihres gegenwärtigen Verehrers und Gebieters Thrasyllos. Aber in der Einsamkeit ihres äußerlich dürftigen Liebeslebens sehnt der Spartaner sich zurück nach seiner waffenfrohen Heimat, die verwöhnte Hetäre aber nach ihren Prachtgewändern und nach goldenem Schmuck. Mit solchem weiß Thrasyllos ihr Herz wieder zu erobern, bis sie die kriegerischen Pläne ihres Liebsten ausplaudert. Um nicht als Verräter hingerichtet zu werden, tötet Agis sich selbst, und Phryne gesteht verzweifelt zum Schluß dem großen Philosophen, der in dieser kleinen Herzensgeschichte den Vermittler gespielt hat:

„O Epikuros, den man weise nennt,
willst du den Wahnsinn meiner Brust mir deuten:
Um bunte Steine hab ich ihn verkauft,
und habe dennoch wahrhaft ihn geliebt!"

Auch Ludwig Fulda — wie immer allen Sätteln gerecht — griff einmal in die altgriechische Welt und gleichzeitig in die Tiefen einer Künstlerseele, indem er eine Tragödie des künstlerischen Ehrgeizes schrieb: „Herostrat" (1898): die Geschichte des Mannes, der den Tempel der Artemis zu Ephesus anzündete, um dadurch unsterblich zu werden.

Sechstes Kapitel.

Das Drama ist wieder frei von der Alleinherrschaft eines ästhetischen Dogmas.

So wogen denn jetzt wieder alle Stilarten lebensfreudig durcheinander auf der deutschen Bühne, und die Zwangsherrschaft des Naturalismus zum mindesten scheint beendet. Während Schaumberger in seinen „Künstlerdramen" (1893) bis zu seiner „Pepi Danegger" (1898) dem Realismus des modernen Lebens treu blieb, suchten andere nach wie vor diesen Realismus auf die Geschichte anzuwenden, wie der Leipziger Universitätsprofessor Paul Barth in seinem „Tiberius Grachus" und Ernst Wachler in seinem „Kaiser Tiberius". Mit seinem historischen Lustspiel „Wie die Alten sungen" (1895) errang Carl Niemann starke Bühnenwirkung. Georg Engel griff in „Hexenkessel" in die Zeit der Freiheitskriege, in „Hadasa" in biblische Zeiten. Feinsinnig war Jacobowskis geistvolle Komödie „Diyab der Narr" und gleichfalls von guter Bühnenwirkung (1896), während Lienhard mit seinem zweiteiligen Drama „Till Eulenspiegel" trotz des liebenswürdigen Humors die Kraft seines „Naphtali" nicht erreichte. In allen Stilen versucht sich mit gutem Bühnenerfolg Rudolf Lothar. Auf den kecken Wurf

„Cäsar Borgias Ende" ließ er die Tragödie „Rausch" folgen, das eigenartige Märchenspiel „Der Wunsch", das Drama „Ritter Tod und Teufel", das „Königsidyll" und das geistreich erfundene Possenspiel: „König Harlekin".

Von einem Extrem zum andern schwankend schuf Hauptmann seinen „Fuhrmann Henschel". In dem Helden des Stückes ist wieder einmal viel starke Beobachtungs- und Schilderungsgabe an einen Schwächling verschwendet worden. Der soziale Hintergrund des Stückes zeigt uns die Gegensätze eines vornehmen Gasthofes in einem schlesischen Kurorte. Wir wissen, daß Hauptmann einem solchen Orte entstammt. Und dennoch hätte man wohl ein großartigeres Bild solcher Gegensätze sich denken können, als es das Fuhrmannsdrama bietet. Nur die eine Seite zeigt sich hier — nur die Eingeborenen stehen da in ihrem Kampfe um das Dasein, das sie den reichen, kranken Gästen verdanken. In den Kellerräumen des großen Gasthofes mit seinen „vierzig Stuben, drei großen Sälen und nischte drin wie Ratten und Mäuse" befindet sich die armselige Wohnung des Fuhrmanns Henschel. Man ahnt von Anfang an schwere Seelenkämpfe, wie Henschel seiner sterbenden Frau schwören muß, daß er die Magd nicht heiraten werde, aber diese Seelenkämpfe hat uns Hauptmann nicht geschildert. Vielmehr malt er das sogenannte „Milieu" immer breiter aus. Mehr und mehr erwacht das Badeleben. Der zweite Akt bringt einen fröhlichen Maitag, an dem das vielverheißende Husten des ersten Kurgastes ertönt, den der verkrachte Schauspieler und Schankwirt mit einem frivolen Liede vom Schwindsuchtskandidaten triumphierend begrüßt. Frau Henschel ist tot, und Hanne jagt ihren einstigen Liebhaber, den jungen Kutscher, davon. Der eilt tränenden Auges von der Tränenlosen, die ebenso hartherzig ihr eigenes Kind aus früherer Zeit verleugnet und gemein genug ist, die Schande ihres Falles einer entfernten Schwester aufzubürden. Sie macht Jagd auf Hochwild. Sie will Frau Henschel werden. Und der brave Fuhrmann kommt gerade vom Kirchhofe und von dem teuren Grabe, am Geburtstage der Toten. Er kann nicht ohne sie leben, weil er ohne Frau ein steuerloses Schiff ist; er spricht schon von einem „kleenen festen Strickl", mit dem er seiner Not ein Ende machen will. Da hat Hanne leichtes Spiel. Sie braucht nur zu „flennen" und zu behaupten, sie wolle gehen. Den Gedanken erträgt der rückgratlose Riese nicht! Ohne Frau und nun auch ohne Magd! Wie willig leiht er Herrn Siebenhaars billigen Gründen sein Ohr. Ja, der trauernde Witwer hat schon auf dem Grabe der Gattin um ein Zeichen gefleht, das ihn von seinem Versprechen entbinde; er kann nun schon nicht mehr leben ohne die Hand der tollen Hanne. Und auf Siebenhaars Zureden beschließt er schnell, mit ihr zu reden — da aber fällt der Vorhang. — Dies Gespräch, das den Seelenkampf Henschels uns hätte vorführen müssen, überschlägt Hauptmann. Er macht es sich bequem und zeigt uns die beiden als verheiratetes Paar — im dritten Akt. Der Gatte ist mit seinem Fuhrwerk auf Reisen, und ein frivoler junger Kellner ist bereits der erklärte Liebhaber der Frau Hanne. Henschel hat gewußt, daß Hanne vorher schon einem Kinde das Leben geschenkt. Er hat's ihr nicht nur verziehen, nein, er erlöst das Kleine aus der widerwärtigen Erziehung durch den immer

betrunkenen Großvater. Er bringt's der Hanne, um von dieser dafür mit Schimpf empfangen zu werden. Es fangen ihm an die Schuppen von den Augen zu fallen. Doch nur sehr langsam. Wachs in den Händen der starken Frau, hat er seinen treuen Gehilfen Hauffe entlassen, nur weil Hanne ihn nicht leiden mochte. Wie einen Hund hat er ihn auf die Straße laufen lassen, den alten Arbeiter, der steif geworden ist als treuer Diener seines Herrn. Wie einen Hund wirft er ihn aus der Schenkstube des singenden Wirtes heraus, um die nur allzugerechten Anklagen des brotlos gewordenen Arbeiters gegen die verheiratete Dirne nicht anhören zu müssen. Und es geht nun dem braven Henschel so, wie es allen Helden französischer Ehebruchsdramen ergeht — sie sind die einzig Blinden, wo alles sieht. Immer von neuem muß er in der Wirtshausszene die Anklagen gegen seine Frau hören, und da er den Schwager nicht behandeln kann, wie den abgelohnten Diener, so geht ihm endlich ein furchtbares Licht auf, und er verlangt zornrasend nach seiner Frau. Die geradezu erbarmungswürdige Schwäche dieses Helden hat es erreicht, daß der Zuschauer aufatmet bei diesem Zornesausbruch — wie tierisch wild er auch erscheinen mag, er ist doch ein Zeichen wiedererwachender Kraft — aber nur ein allzu flüchtiges. Schon im nächsten Akt zeigt es sich, daß der schwachherzige Fuhrmann nur für einen Augenblick aus der Rolle gefallen war. Er sitzt schwermütig daheim und schaut in den Mond und in die Wolken, träumt von den Toten, fragt sich, ob seine erste Frau und sein Kind wirklich durch Hannes Schuld gestorben sind, dabei fängt er an, einen Entschluß zu fassen, der seine ganze innere Haltlosigkeit auf der Höhe zeigt. Es wird ihm klar, daß einer von beiden gehen muß: er oder die Hanne. Hanne ist bereit dazu, aber er meint: „Du versorgst ja alles Fuhrwesen wie ein Mann. Aber wie gesagt, auf mich kommt's nicht an .... Und Berthel? Was soll aus dem Mädel werden?“ Nun, Berthel ist das uneheliche Kind der Hanne, das die Mutter beständig verleugnet und zu dem trunkfälligen Großvater zurückschicken will. Soll dies Kind die Hauptsache sein, so muß Henschel gerade leben bleiben, und die unnatürliche „natürliche“ Mutter muß gehen. Trotz alledem kommt Henschel zu dem entgegengesetzten Entschluß. Scheinbar entschlossen, mit Hanne schlafen zu gehen, läßt er sich von dieser noch alle herrischen Kommandos gefallen und schleicht still, ganz still ins Nebenzimmer, um sich — als tue er ganz etwas Beiläufiges, sozusagen mitten im Gespräche — aufzuhängen. Daß er das ohne alles Pathos so vollzieht, so, daß der Schauspieler hier gar keine Gelegenheit hat, sich einen „Abgang“ zu machen, das hat man als besondere Kunstoffenbarung Hauptmanns gerühmt. Ja, es entspricht dem Charakter dieses Henschel, aber was ist das für ein Charakter! Er liebt Hanne und weiß es nicht. Er verspricht, Hanne nicht zu heiraten, und bedenkt seine Worte nicht. Er heiratet sie doch, und er kennt sie nicht. Er wird von ihr betrogen und ahnt es nicht, er erfährt die Wahrheit und hat nicht die sittliche Kraft, den unlauteren Verhältnissen ein Ende zu machen. Der Strick ist ja bequemer! Der starke Riese hatte anfangs eine liebende Frau zur Seite, und diese wollte ihn schützen mit dem abgezwungenen Versprechen. Warum hat er es gebrochen? Aus leidenschaftlicher Liebe zu Hanne? Selbst auch nur aus

übermannender Sinnesglut? Von alledem steht nichts zu lesen, ist nichts zu sehen. Er selber sagt es am besten: „Ich bin eben halt so hineingetapert!“ Und für diesen tapernden Helden soll man sich im Ernste erwärmen? Er vertritt zuletzt eine eigentümliche Weltanschauung. Er will niemandem eine Schuld beimessen. Zur Hanne sagt er: „Du kannst nischt dafier, du brauchst nicht zu flenn'n!“ Und von sich selbst sagt er: „Schlecht bin ich geworrn, bloß ich kann nischt dafier“, und am passendsten faßt er seine Weltauffassung zusammen in den Worten: „Wie's kommt, aeso kommt's! Was will eens da machen.“ Das ist sehr tragisch erst gemeint und erinnert doch so sehr an Jochen Nüßlers berühmtes Phlegmawort in Reuters „Stromtid“: „Wat sall ick dorbi dauhn?“ — Für Reuters männliche Kraft war so ein Jochen Nüßler nur eine komische Gestalt — für Hauptmanns eigene innere Schwäche ist solch ein Mensch rührend, der sich niemals als der Täter seiner Taten fühlt, weil er nur immer den Weg trottet, den ihm die Umstände anweisen. So hat sich denn Hauptmanns empfindlichster Mangel nie deutlicher gezeigt, als in dieser Fuhrmannstragödie. — Der äußere Erfolg des Stückes war groß. Wesentlich trug dazu die vortreffliche Aufführung im „Deutschen Theater“ in Berlin bei. Der Schauspieler Rittner, dessen Spiel bei der Eröffnung dieser Bühne dem wildgenialen Feuer des jungen Schiller gegenüber versagt hatte, — der mattherzigen Lebenswahrheit des jungen Hauptmann wurde er vollkommen gerecht. So unmöglich sein „Ferdinand“ gewesen war, so vorbildlich wurde sein „Fuhrmann Henschel“. Aber auch in Wien errang das Stück einen starken Erfolg und wurde geradezu zur Rettung für den Direktor des Burgtheaters. Dort war nämlich Burkhardt mittlerweile in Schwierigkeiten geraten und hatte seinen Abschied genommen (18. Januar 1898). Sehr schnell darauf wurde durch kaiserlichen Erlaß zu seinem Nachfolger der Kritiker der „Vossischen Zeitung“ in Berlin, Dr. Paul Schlenther, bestimmt. Es ist nicht Aufgabe einer Literaturgeschichte, den Kabalen und Intriguen nachzuspüren, die diesem Direktionswechsel vorausgegangen sein mögen. Ausführlich berichtet darüber Hermann Bahr in seinem „Wiener Theater“ (Berlin 1899, Seite 168—190). Mochte stattgefunden haben was wollte, zunächst begrüßte Jung-Wien in dem Brahm-Schüler jedenfalls einen Mann, von dem man glaubte, daß er der Jugend würde gerecht werden, während die ältere Generation die Köpfe darüber schüttelte, daß das berühmte Theater einem Berliner Zeitungsschreiber anvertraut wurde. Die nächste Enttäuschung traf aber die junge Partei. Das sogenannte Jung-Wien sah seinen Hauptführer wohl in Hermann Bahr, der seinen Wohnsitz dauernd in Wien genommen hatte, eine Zeitlang als Redakteur der „Deutschen Zeitung“ tätig gewesen war und dann ein eigenes Organ gründete unter dem Titel „Die Zeit“. Er hatte in den Jahren 1890—91 seine bisherigen Aufsätze in zwei Sammlungen herausgegeben, deren eine er herkömmlich „Zur Kritik der Moderne“, deren andere er aber prophetisch „Die Überwindung des Naturalismus“ taufte. Allerdings hatte er von jeher darauf hingedeutet, daß mit dem bloßen Naturalismus die literarische Zukunft nicht zu erobern sei. Sein eigentümlicher, geistreich unruhiger Stil, wie ihn namentlich seine „Russische Reise“ (1893) auf der Höhe zeigt, hatte

sich in allen möglichen sonderbaren Stoffen ausgetummelt und ließ noch lange den französischen Einfluß erkennen, so in den Skizzensammlungen: „Fin de siècle“ und „Caph“. Die perversen Neigungen seiner Helden und Heldinnen zeigen sich im tollsten Hexensabbat, aber gleichzeitig auch mit einer unheimlich packenden Kraft dargestellt, in seinem Schauspiel „Mutter“. Später schlug er einen eigentlich Wienerischen Ton an in Schauspielen, die daher auf Österreich in der Wirkung im wesentlichen beschränkt bleiben mußten, wie das „Tschapperl“, „Der Star“, der „Athlet“ usw. Am abgeklärtesten stellte sich sein Stil später in seinen Kritiken dar. Auch wo man ihm nicht zustimmen kann, muß man ihm fast immer einräumen, daß er etwas Geistreiches zu sagen hat. Ja, seine Wienerische Behaglichkeit, die seinem Stil echte Lokalfärbung verleiht und dabei gemütliche Breite mit geistreichen Überraschungen vereinigt, läßt ihn als einen der interessantesten Typen des österreichischen Journalismus erscheinen. Der Zorn aber scheint ihn immer zu packen, wenn er auf Schlenther zu reden kommt. Eine seiner Auslassungen mag hier folgen als charakteristisches Zeichen der schweren Enttäuschung „Jung-Wiens“:

„Es dauerte ein bischen lange, bis er überhaupt begann. Er hatte etwas viel mit Bücklingen durch alle Instanzen, Rührungen über den gewissen „Geist des Burgtheaters“ und Angelobigungen an seine Clique im Cottage zu tun, und kaum war er mit der Bewunderung des alten Intendanten fertig, so fing er mit der des neuen von vorne an; nie ist allen Funktionären inständiger, flehentlich hofiert und geschmeichelt worden. Ich weiß nicht, ob das so klug gewesen ist, als der Herr Schlenther meint. Er kennt die Wiener nicht. Die Wiener haben es nicht sehr gern, wenn jemand in alles hineinkriecht, und mit einem Erstaunen, das von Mißachtung nicht mehr gar zu fern war, sahen sie zu, wie der Berliner Gelehrte auf einmal die albernsten Phrasen der Wiener Vorstadt anzustrudeln mit jedem Bänkelsänger um die Wette beflissen war. Endlich aber mußte er doch beginnen. Es ging nicht mehr. Man war schon ein bischen ungeduldig geworden. Seine Freunde aus dem Cottage, die Verschwörer gegen Burkhardt, liefen mit großen Worten in der Stadt herum: man werde etwas erleben, nun sollte man erst sehen, wie unfähig jener gewesen, denn dieser sei in allem das Gegenteil! Sie hatten nicht gelogen. Wir erlebten wirklich etwas. Er war wirklich das Gegenteil. Er begann endlich. Er begann mit einem Stück, das Burkhardt abgewiesen hatte. Es fiel durch. Ein anderes folgte, das Burkhardt nicht geben wollte, bis er einen Nachfolger für Mitterwurzer hätte, um unseren alten Ibsen nicht mutwillig lächerlich zu machen. Es fiel durch. Ein drittes kam, das Burkhardt für die Witt und Kainz aufgehoben hatte, die mit ihrer reifen Kunst die Spielerei wohl gehalten hätten. Es fiel durch. Herr Schlenther wollte auch seine „Entdeckung“ haben: ein Fräulein . . . . kam, eine entsetzliche Novize, die auf der Bühne noch nicht stehen und nicht gehen konnte. Sie fiel durch. Herr D . . . . . mußte einen Liebhaber spielen. Er fiel durch. In der Not trommelte Herr Schlenther ein Paar Gäste aus der Provinz her. Sie fielen durch, alle fielen durch.“

So weit der zornige Hermann Bahr. In der Tat hatte man in Wien vielfach die Methode nicht gut geheißen, die Schlenther aus seiner Rolle im jüngstdeutschen Feldzuge her gewöhnt war, bei allen Gelegenheiten durch Tisch- und Grabreden für seine „Richtung“ wirken zu wollen. Man wollte dramaturgische Taten sehen. Als Schlenther den in Berlin längst aufgeführten „Fuhrmann Henschel“ in Wien auf die Bretter brachte, ergriff er gleich wieder die Gelegenheit, ein Bankett zu Ehren Hauptmanns veranstalten zu lassen, bei dem ein Mitglied der Akademie — der Geologe Prof. v. Sueß — die Festrede hielt. — Noch am 7. Mai 1900 schrieb

der Wiener Korrespondent der Frankf. Ztg. — eines doch sehr modern gesinnten Blattes —: „Die Gesellschaft des Theaters an der Josefstadt erfüllt die Zwecke ihres Daseins so vollkommen, daß die ernstesten Kritiker dem bequemen Herrn Schlenther vorhalten durften: Das Theater an der Josefstadt hat ein Bühnenensemble, sogar das Beste, — für seine Zwecke — in Wien. Herrn Schlenther rührte das wenig, wußte er doch, daß er hiergegen bessere Bankettreden halten kann als Herr Wild."

Eine Entdeckung des neuen Theaterdirektors war ja auch dieser in Berlin längst gespielte „Fuhrmann Henschel" nicht. Ja, auch ein Wiener Autor, mit dem Schlenther bald in Konflikt geriet, war schon zuvor von Burkhardt auf das Burgtheater gebracht worden: Arthur Schnitzler (geb. 15. Mai 1862). Mediziner von Beruf, hatte er sich mit einer Sammlung von dramatischen Szenen unter dem Titel „Anatol" eingeführt und mit seinem ersten Schauspiel „Das Märchen" wenig Glück gehabt. Den Typus des langweilig normalen Wiener Lebemannes nimmt er am liebsten zum Gegenstand seiner Satire. Das Verhältnis eines solchen mit einem gleichfalls wenig eigenartigen Wiener Mädchen bildet den Gegenstand seines zweiten erfolgreicheren Schauspiels „Liebelei". Das tragische Moment besteht hier darin, daß der Lebemann erschossen wird von einem anderen, dessen Gattin er gleichfalls liebt. Das Mädchen erfährt also, daß der Mann, dem sie alles hingegeben hat, neben ihr noch eine andere geliebt hat, mehr noch als sie selbst. Der Stoff, der sich besser für eine novellistische Skizze geeignet hätte, ist etwas zu dünn und zu bedeutungsarm für ein wirkliches Schauspiel. Zu großer dramatischer Kraft erwuchs sein nächstes Drama „Freiwild", das für die schutzlosen Bühnenmädchen wirkungsvoll eine Lanze bricht. Eine übertriebene Zuspitzung der humanen Sentimentalität aber zeigt „Das Vermächtnis", worin ein Sohn sterbend seinen Eltern sein Verhältnis vermacht, und worin es den Eltern als grausame Barbarei angerechnet wird, daß sie nach dem Tode des unehelichen Enkelkindes diese „natürliche Schwiegertochter" nicht ständig als Kind des Hauses um sich haben wollen. Als ob denn alle Schwiegereltern mit einer gesetzlich anerkannten Schwiegertochter in Sympathie leben könnten! — Am dramatischsten wirkt Schnitzler in seinen Einaktern (1899), unter denen der groteske „Grüne Kakadu" und der in Jamben geschriebene „Paracelsus" nach einem neuen Stil ringen. — Auch Hartleben stellte vier Einakter zusammen unter dem Titel „Die Befreiten". Seine spätere, nur theatralisch wirksame Offizierstragödie „Rosenmontag" brachte starken äußeren Erfolg.

In das Wiener Burgtheater, das unter Schlenther in seiner althergebrachten Verehrung für Brahm zu einer Art Filiale des „Deutschen Theaters" in Berlin wurde, hielt nun auch Georg Hirschfeld seinen Einzug und zwar mit dem schwächsten seiner Werke: „Agnes Jordan". Völlig undramatisch werden hier in fünf Akten fünf Bilder aus dem langen Leben einer Frau lose aneinandergereiht. Das Ganze macht den Eindruck auseinandergeschnittener Kapitel eines Romans. Im ersten Akte heiratet Agnes einen trivialen jungen Kaufmann, dem seine Frisur lieber ist als ihre Zärtlichkeitsbezeugungen. Im zweiten Akte ist sie mit ihm und ihren Kindern im Bade und muß es sich gefallen lassen, daß er mit ihren

Schwiegereltern bricht und anderen Damen die Kur macht. Im dritten Akte kann sie seine Brutalitäten nicht mehr aushalten und geht wie „Nora“ von Mann und Kindern davon, aber im vierten Akte läßt sie sich durch den Jammer der Kleinen zur Rückkehr bewegen. Im fünften Akte ist ihre Tochter bereits Braut, und die Söhne sind zu zwei stattlichen Männern herangereift, die über den kahlköpfigen Vater lachen und die tapfere treue Mutter verehren, weil sie ihnen ihr Leben zum Opfer gebracht hat. In dieser herkömmlichen langen und figurenreichen Romanwüste bilden nur die weichen Stellen, die Kinderszenen, einige Oasen; und eine gewisse Lebensweisheit, die über dem letzten Akte lagert, wirkt zuletzt etwas versöhnlich. Aber geradezu naiv prägt sich zum Schluß der Gedanke aus, daß alle Menschen, die der gleichen Zeit entstammen, auch im Charakter einander gleich sein müssen.

So war mit dieser seiner schwächsten Schöpfung in das ehrwürdigste Theater des deutschen Sprachgebiets der junge Autor eingerückt, der einst einem Münchener Studentenverein seine Entdeckung verdankte.

Auch in München hatte sich die Theaterkunst weiter entwickelt. Dorthin war 1895 Max Halbe übergesiedelt und hatte ein sogenanntes „Intimes Theater“ ins Leben gerufen. Es veranstaltete im engsten und auserlesensten Kreise Aufführungen unter Verzicht auf allen theatralischen Apparat. Den Vorstand bildeten Halbe, Schaumberger, Schaumberg, Scharff und Josef Ruederer (geb. 15. Oktober 1861), der sich besonders durch den Roman „Ein Verrückter“ und durch die kraß naturalistische Komödie „Die Fahnenweihe“ bekannt gemacht hatte. Es wurden hier zur Aufführung gebracht: der Einakter „Die Gläubiger“ von dem dänischen Dramatiker Strindberg; ferner von dem Revolutionsdramatiker aus dem Anfange des Jahrhunderts Georg Büchner (geb. zu Gordelan bei Darmstadt am 17. Oktober 1813, gest. zu Zürich am 19. Februar 1837) die Komödie „Leonce und Lena“ und endlich das moderne naturalistische Schauspiel „Toni Stürmer“ von Caesar Flaischlen (geb. zu Stuttgart am 12. Mai 1864). Ein Hauptreiz der intimen Bühne bestand darin, daß die Schauspieler und Schauspielerinnen gleichfalls der Schriftstellerwelt angehörten. So wirkten als Darsteller mit: Halbe, Schaumberger, Wolzogen, Franz Held und die geistreiche ungarische Dramatikerin Juliane Déry (geb. zu Baja am 12. Juli 1864, gest. am 31. März 1899). Es hatte sich um diese Zeit eine kleine Kolonie norddeutscher Schriftsteller dort zusammengefunden, von deren Zusammenhang mit Berlin Hermann Bahr ein lebendiges Bild entwirft (Wiener Theater S. 347):

„Wenn man im März nach München kommt, so kann man an einem Tage die ganze Stadt, die sonst so behäbig und gemächlich ist, in der größten Aufregung sehen. An diesem Tage wird das Salvator angezapft, das dicke, schlüpfrige und betäubende Bier, das wie eine süße Tinte durch die Kehle rinnt. Da laufen dann die guten Bürger ängstlicher, als es sonst in ihrer breiten, gern verweilenden Art ist, ja beinahe hastig hin, nervöse, daß sie es versäumen könnten. Aber auch das andere München, daß Quartier der Kunst, wird laut: Halbe, den geschwinden, zappelnden Poeten der „Jugend“, sieht man sein Rad noch fanatischer treten und sogar den stillen Schaumberger, der sonst verträumt, so dantesk, immer wie im tiefen Schatten von Problemen geht, sieht man dann sich flinker, beinahe ungestüm bewegen. Alle rennen an diesem Tage zum Bahnhofe hin, den Berliner Zug zu erwarten, weil man weiß: heute wird

das Salvator angezapft, da kommt Otto Erich Hartleben an; das ist jetzt nach und nach schon zu einer bayrischen Landessitte geworden. Fährt nun der Berliner Zug ein, so steht ein massiver, sehr jovialer Herr winkend am Fenster, der einem alten Studenten aus den „Fliegenden Blättern“ gleicht. Er steigt aus und grüßt mit einer gewissen kurzen, ja ungeduldigen Herzlichkeit, weil es ja doch schade um die schöne Zeit ist — man könnte schon längst beim Bier sein. Erst, wenn er endlich draußen sitzt, den Zwicker abgenommen hat, um in seiner Andacht durch kein Bild der Welt gestört zu werden, und nun den dunklen milden Saft innig und weise schlürft, dann geht ihm erst das Herz für die Freunde auf. Er weiß dann nicht mehr genau, was er sagt; laut und ungedämpft läßt er seine Gefühle ausströmen; Bewunderer drängen sich herbei und schauen und zechen ihm zu, und das will in München doch etwas heißen.“

Aber auch nach einem regelmäßigen modernen Theater strebte man in der Isarstadt noch. Und so wurde denn mit gewaltigen Kosten ein schönes neues Haus erbaut, das den bezeichnenden Namen „Deutsches Theater“ erhielt. E. Meßthaler, der eine Zeitlang mit einem sogenannten Ibsen-Ensemble gereist war, eröffnete es am 26. September 1896, mußte aber bald durch einen Nachfolger abgelöst werden. Ein solcher fand sich zunächst in dem Schriftsteller Victor Naumann (geb. zu Berlin am 8. Mai 1865), der unlängst mit seinem kühn angelegten, aber in der Ausführung völlig mißlungenen Schauspiel „Ikarus“ (1894) am Berliner Hoftheater Aufsehen erregt hatte — und in der Person des Schauspielers Emil Drach, der aber im folgenden Jahre (1897) sich ein Münchener Schauspielhaus begründete, das — wiederum ein Jahr darauf — von Drachs Regisseur Stollberg übernommen wurde. — Endlich gründeten im Jahre 1898 Ernst von Wolzogen und Ludwig Ganghofer die Münchener „Literarische Gesellschaft“. Nach Differenzen mit Ganghofer zog sich Wolzogen aus deren Vorstandschaft zurück. Auch diese Gesellschaft hat — auf Münchener Bühnen — moderne Dramen zur Aufführung gebracht.

So war eine gewaltige Erhöhung des dramatischen Interesses in ganz Deutschland die wesentlichste Folge der ganzen literarischen Revolution geworden, und das war ja ein gewiß schätzenswertes Ergebnis. Das andere Ergebnis — das auch ganz und gar nicht schätzenswert gewesen wäre — blieb gänzlich aus: die Erreichung eines einseitig naturalistischen Kunststils. Im Gegenteil, trotz all seines äußerlichen Aufsehens fand der Fuhrmann Henschel nur noch wenig Nachfolger. Der einzige Hauptmann-Schüler, der dem Dichter noch ganz getreu blieb, war Gerharts älterer Bruder Carl Hauptmann (geb. zu Salzbrunn 1858). Ursprünglich hatte er als ein eigenartiger Kopf sich der Philosophie zugewendet und als Schüler des Empirikers Avenarius ein größeres Werk zu veröffentlichen begonnen unter dem Titel „Beiträge zu einer dynamischen Theorie der Lebewesen“, deren erster Teil über die Metaphysik in der modernen Physiologie handelt (1893). Dann aber hatte er diese Studien abgebrochen und war seinem Bruder auf das Gebiet des Dramas nachgefolgt. Dabei zeigte er sich in den drei Schauspielen „Marianne“, „Waldleute“ und „Ephraims Breite“ als ein echter Naturalist und als ein dem Bruder eng verwandtes Talent, dessen Stärke hauptsächlich in der Beobachtung liegt. Als ein österreichischer Hauptmann-Schüler führte sich Philipp Langmann (geb. zu Brünn am 5. Februar 1862) bei der größeren Öffentlichkeit ein

durch sein krasses, aber sehr wirkungsvolles Arbeiterschauspiel „Bartel Turaser" (1897), das durch eine Aufführung im „Lessing-Theater" in Berlin den Namen des Verfassers schnell bekannt machte, während das ihm stofflich sehr verwandte, aber mit mehr Gemütstiefe gleichfalls sehr dramatisch ausgearbeitete Volksstück „Not kennt kein Gebot" von Rudolf Jenny (geb. zu Kastelruth in Tirol am 23. Mai 1858) in Norddeutschland so gut wie gar keine Beachtung fand.

Während so neue Jünger des Naturalismus sich hervorwagten, mühte sich der älteste Hauptmann-Schüler vergebens, sich zu einer höheren Kunstform durchzuringen. Ja, als Halbe von München nach Berlin kam, um sein neuestes Schauspiel „Der Eroberer" im Lessingtheater aufführen zu lassen, äußert er einem Reporter des Berliner „Lokal-Anzeigers" gegenüber etwas, das so klang, als wenn er in die Bahnen der Klassiker einlenken wolle. Das war ihm denn freilich nicht gelungen. Der Eroberer, ein Seeheld und Naturmensch, der mitten in seinem Streben nach einer Herzogskrone weiblicher Eifersucht zum Opfer fällt, erlebte im Berliner Lessingtheater einen jener lärmenden Durchfälle, wie sie in Berlin seit den Tagen der Freien Bühne üblich geworden waren, und das in München zuerst aufgeführte, und dann im Deutschen Theater in Berlin zu Tode gespielte Prophetendrama „Das tausendjährige Reich" zeigte dieselbe erschreckende Stillosigkeit.

Salbungsvolle Reden des Propheten standen in undramatischer Buchsprache im krassesten Gegensatz zu den bei den Haaren herangezogenen Knalleffekten des äußeren Geschehens mit Donner und mit Blitz. — In demselben Winter und fast zur selben Zeit versuchte die Direktion des Deutschen Theaters das neueste Werk ihres Lieblingsdichters vergebens zu größerem Erfolge durchzuzwingen.

Shakespeare hat seine genial barocke Komödie „Die bezähmte Widerspenstige" bekanntlich mit einer scherzhaften dramatischen Einleitung versehen. Ein Lord läßt da einen Betrunkenen im Zustande der Bewußtlosigkeit mit prächtigen Gewändern umhüllen und läßt ihn bei seinem Erwachen als stolzen Lord begrüßen. Aus diesem Splitter eines Einfalls, den der genialste Dramatiker der Welt beim Abfassen einer leichtgeschürzten Schnurre achtlos so nebenbei von sich warf, schnitzte Hauptmanns mühseliger Kunstfleiß eine sechsaktige Komödie: „Schluck und Jau" — viel zu langatmig für den kleinen durchaus hervorschimmernden Grundgedanken von der Wertlosigkeit alles Erdenglanzes vor den Augen des furchtbaren Gleichmachers Tod. Soviel auch die Hauptmann-Gemeinde aus diesem Stück machen wollte, — von dem bei der Aufführung wieder mal ein ganzer Akt wegblieb, — die ruhig denkenden Freunde des begabten Dichters konnten dieses Stück seiner nicht würdig erachten. — Auch Sudermanns Rückkehr zum Naturalismus führte nicht zum Sieg. Die mit Spannung erwartete Aufführung seines „Johannisfeuer" in Berlin bereitete in künstlerischer Hinsicht eine Enttäuschung.

Doch trug das „Deutsche Theater" ein Jahr zuvor einen stürmischen Erfolg davon mit dem neuesten Werke eines Mannes, der als Hauptmann-Schüler begonnen und sich dann der herkömmlichen Bühnendichtung zugewendet hatte. Max Dreyer (geb. zu Rostock am 25. September 1862) hatte als naturalistischer Novellist angefangen, war dann 1892 mit einem kleinen dreiaktigen Drama „Drei"

hervorgetreten, das in frischem natürlichen Dialog schildert, wie ein etwas pedantischer junger Gelehrter in den Bund mit seiner geistreichen Frau auch einen genialen Künstlerfreund aufnimmt, der dann schließlich das Herz der Gattin seines Freundes gewinnt. So alt der Stoff war, so frisch war doch seine Neugestaltung. Die ganz natürliche Art, wie die drei ihrem Schicksal entgegengetrieben werden, hat etwas Fesselndes an sich. Erst drei Jahre später wurde Dreyers zweites Drama aufgeführt: „Winterschlaf" (1895). Es hat im ganzen Gedankengang Ähnlichkeit mit Halbes „Jugend", nur daß der Gesamteindruck hier nicht so ein erfrischender war wie dort. Ließ Halbe ein junges Mädchen einsam in einem katholischen Pfarrhause aufwachsen und an der ersten Liebe jauchzend zugrunde gehen, so läßt Dreyer seine junge Heldin in einem einsamen Forsthause ihre Jugend vertrauern; und — wie Halbes Hannchen vom jungen Kaplan — so wird sie von ihrem Verlobten wider Willen, einem brutalen jungen Forstgehilfen, beständig in Zwangsaufsicht gehalten. Eine Mutter hat sie nicht mehr; ihr Vater, ein biederbrummiger Waldbär, versteht sie nicht; und eine alte, nörglig mokante Tante trägt namentlich während des eintönigen Winters im erfrorenen Walde nicht eben zur Erhöhung der Gemütlichkeit bei. Da wird im erstarrten Zustande im Schneesturm ein junger Schriftsteller zu ihr getragen, der im Forsthause wieder zum Leben erwacht und mit seinen hochfliegenden sozialreformatorischen Plänen das Herz des jungen Mädchens erobert. Schon hat sie des Vaters Einwilligung erlangt, zu einer Verwandten ihres neuen Freundes in die Stadt zu ziehen, da durchkreuzt ihre Pläne der Forstgehilfe in letzter Stunde durch ein frivoles Mittel. Mit roher Gewalt entehrt er sie und verwüstet dadurch ihr Glück und ihr Leben. — Von solchen düsteren Stoffen aber, die beim Publikum wenig Anklang fanden, wandte Dreyer sich ab und neigte sich mehr der Konvention zu: so im Lustspiel „In Behandlung" (1897), das oberflächlich mit der Frauenfrage spielt, und in der ausgelassenen „Großmama". Nach dem erfolgreichen Gesellschaftsstück „Hans" (1898) und ein paar gleichfalls wirkungsvollen Einaktern trug er einen großen Sieg davon mit seinem „Probekandidaten" (1900). Hier ist das alte Problem aus Gutzkows „Uriel Acosta" ins Moderne gewendet; es handelt sich wenigstens auch hier um einen Märtyrer seiner Überzeugung, der zum Widerruf gezwungen wird und dann nochmals seinen Widerruf widerruft. Gutzkow hat bekanntlich in seinem schwungvollsten Jambendrama den Widerruf des jüdischen Philosophen Uriel Acosta — abweichend von der Geschichte — dadurch zu erklären versucht, daß der kühne freie Denker das Martyrium der Selbstverleugnung seiner großen Gedanken nicht nur seiner Mutter, sondern auch seiner Braut zuliebe auf sich nimmt. In ähnlicher Weise ergeht es dem Helden des Dreyerschen Stückes. Es handelt sich hier um einen jungen Probekandidaten, der in seinen naturwissenschaftlichen Unterrichtsstunden Dinge gesagt hat, die nicht zum Religionsunterricht passen wollen. Er wird daher vom Herrn Direktor unter nachdrücklicher Beeinflussung eines kirchlichen „Präpositus" vor die Wahl gestellt, entweder auf seine Anstellungsaussichten zu verzichten, oder im Konferenzsaal vor versammelten Schülern die von ihm geäußerten Ansichten zu berichtigen. Aus Rücksicht auf Mutter und Braut entschließt er sich zu diesem

Schritt. Wie er aber seinen Schülern in die jugendhellen, vertrauensvollen Augen blickt, da vermag er es nicht über sich, gegen seine Überzeugung zu sprechen: er wiederholt seine ursprünglichen Äußerungen noch einmal — und damit ist sein tragisches Schicksal besiegelt.

Durch diese Verlegung des Acosta-Stoffes in die moderne Welt hat das Thema sicher an erschütternder Tragik eingebüßt. Ein mittelalterlicher Jude, den seine eigene Gemeinde verflucht, hatte sicher ganz anders zu leiden, als ein moderner, blutjunger Gymnasiallehrer, der seiner freidenkerischen Ansichten wegen entlassen wird, und dem sich gerade deswegen leicht eine um so glänzendere Laufbahn bei der liberalen Presse öffnet. Auch hat Dreyer die modernen Verhältnisse entschieden übertrieben, wie ihm in der freisinnigen „Vossischen Zeitung" ein Gymnasiallehrer überzeugend nachgewiesen hat. Für den kirchlichen „Präpositus", für dessen Einspruch sich ein preußischer Gymnasialdirektor sicher schönstens bedanken würde, beruft sich Dreyer auf Mecklenburg. Auch sind die Gymnasiallehrertypen zweifellos mit dem Stift des Karikaturenzeichners entworfen — denn solch eine Gesellschaft von moralischen Feiglingen und komischen Gesinnungslumpen dürfte doch wohl schwerlich typisch für den gebildeten Stand der deutschen Gymnasiallehrer sein. Kurz und gut — um ein Gedankendrama wirkungsvoll zuzuspitzen, mußte der Verfasser erstens übertreiben und zweitens die tragische Wirkung durch eine satirische ersetzen.


Otto Ernst

Gute Lustspiele sind immer noch selten. Zwischen Blumenthal und Kadelburgs oberflächlicher Theaterware und den Naturalisten breitet sich eine Fülle minderwertiger bühnischer Lachrezepte aus. — Als ein ehrlich aufstrebendes Talent mit frischen Zügen sei Max Kempner-Hochstädt genannt.

Ja die modernste Generation selbst wurde jetzt schon von Anhängern der jüngsten Richtung mitunter zum Gegenstand der Satire gemacht. Schon früher einmal hatte das Richard Skowronnek versucht (geb. am 12. März 1862). Er hatte sich anfangs mit dem interessanten dramatischen Charakterbild „Im Forsthause" verheißungsvoll eingeführt, war dann aber später zu einem leichtherzigen tantiemenfreudigen Lustspieldichter des „Königlichen Schauspielhauses" in Berlin und sogar Hoftheater-Dramaturg geworden, — aber nur auf kurze Zeit. In seinem Lustspiel „Die kranke Zeit" trat er satirisch gegen die Jüngsten auf. Weit geistreicher tat dies nun Otto Ernst Schmidt, der sich als Schriftsteller Otto Ernst nennt (geb. zu Ottensen am 7. Oktober 1862), der fleißige und

feinsinnige Leiter der „Freien literarischen Gesellschaft" in Hamburg. Durch mutige und stimmungsvolle Gedichte hat er sich eingeführt und mit seiner „Größten Sünde" (1895) sich an der modernen sozialen Dramatik wuchtig zu beteiligen versucht. Doch fehlte ihm die eigentliche dramatische Kraft. Dagegen erwies er sich als sehr begabter satirischer Plauderer, wie denn sein „Süßer Willi" eine köstliche Satire auf Hamburger Protzentum und törichte Erziehung ist. Sehr erfolgreich war dann aber seine Komödie „Jugend von heute" (1899), die von Dresden aus nach Berlin kam, dort im Königlichen Theater großes Aufsehen erregte und dann in Deutschland die Runde machte.

Auch weibliche Hände streckten sich längst schon nach dem Lorbeer des Dramatikers. Die oberflächlich geistreiche Elsa von Schabelsky (geb. zu Stupky in Rußland am 18. April 1860) vermochte jedoch nicht die nötige dramatische Konzentrationskraft zu erlangen, und so erregten ihre Lustspiele „Der berühmte Mann" und „Agrippina" sowie ihre Schauspiele „Notwehr", „Gisela", „Irrlichter", „Das liebe Geld" (1894) usw. nur vorübergehendes Interesse. Auch Olga Wohlbrück (geb. zu Wien am 5. Juni 1867), eine begabte Novellistin, die damals mit dem Lyriker Maximilian Bern verheiratet war, war wenig erfolgreich, da ihr Schauspiel „Das Recht auf Glück" an zu weicher Empfindsamkeit krankte. Mit viel Begabung aber ringt Elsbeth Meyer-Förster um die Theaterlorbeeren, namentlich mit ihrem „Gnädigen Herrn", den die Berliner „Sezessionsbühne" erfolgreich darstellte. Erfolgreicher war Elsa Bernstein, die Gattin eines bekannten Münchener Schriftstellers, die sich Ernst Rosmer nannte. Bereits ihr erstes Schauspiel „Wir drei", daß sie in üblicher literarischer Koketterie schlechthin als „fünf Akte" bezeichnete, zeigte ihre ganz außergewöhnliche Begabung zur lebhaften, fein auspinselnden Charakteristik einzelner Figuren. Aber diese sonderbare Sascha — ein Gemisch aus Künstlerfeuer und Sinnenglut, die vorübergehend die Ehe ihrer Freundin Agnes mit dem Alltags-Schriftsteller Ebner auseinanderreißt, um sie später wieder zusammenzuflicken, — ist eben eine jener problematischen Figuren, die nur in der breitausmalenden Art des Romans ganz verständlich werden können. Daher gehen dann auch die meisten dieser fünf Akte in breit dahinflutenden, steigerungslosen Gesprächen unter, in denen über alle modernen Probleme vom modernsten Standpunkt aus geredet wird. Die Taine-Zolasche Weltanschauung, die hier Ebner vertritt, daß der Mensch nur ein Produkt seiner Abstammung, Erziehung und Umgebung sei, kann eben zu allem Möglichen in der Welt, aber nicht zu einem wirklichen Drama führen. So ist daher auch dies Rosmersche Schauspiel — wie so viele Dramen der neuesten Epoche — Seite für Seite interessant im einzelnen, aber als Gesamtwerk verschwommen und ohne Lebenskraft auf der Bühne. Von ihren weiteren Dramen — so „Dämmerung", die Komödie „Tedeum", die Tragödie „Themistokles" und „Die Mutter Maria", das Schauspiel „Dagny Peters" — hatte den meisten Erfolg das Märchendrama „Die Königskinder" (1895). Es schildert die Abenteuerfahrt eines jungen Königssohnes, der aus seinem elterlichen Palast in die Welt hinausgelaufen ist, um die Menschen kennen zu lernen und die Welt zu sehen. Unkundig der Gefahren trägt er nichts

bei sich als seine Krone. In einem Zauberwalde bei einer Hexe findet er eine Gänsemagd, die dort gleichfalls zur Hexe erzogen werden soll. Von ihrer Schönheit bezwungen, drückt er ihr seine Krone aufs Haupt und will sie entführen. Aber sie findet nicht den Mut zu fliehen, und so verläßt er sie wieder, um sich in der benachbarten Stadt als Schweinehirt zu verdingen, denn er will gehorchen lernen, ehe er zu herrschen anfängt. In der Stadt erwartet man an jenem Tage gerade einen König, um dessen Entsendung die Bürger die alte Hexe gebeten haben. Aber zur bestimmten Stunde erscheint statt dessen die Gänsemagd, die — durch einen alten Spielmann ermutigt — nun doch sich von der Hexe losgerissen hat. Gerührt sinkt sie in die Arme des Königssohnes; aber die Bürger des Ortes wollen in den unscheinbaren Kindern kein Königspaar erblicken und vertreiben sie empört aus der Stadt. Die Bürgerkinder aber glauben an die Königskinder und ziehen im tiefen Winter unter Führung des Spielmanns hinaus, um die beiden zu suchen. Aber schon ist es zu spät. Vom Hunger zur Verzweiflung getrieben hat der Königssohn seine Krone um ein Stück Brot verkauft, um sich und die Gänsemagd vom Tode zu retten.

Königssohn.

Hast schon wieder ein wenig Rot auf Wang' und Mund.
Da! Noch das Krümlein! Ist dir gesund.
Nimmer werd' ich den Acker lästern.
Wie gut ein Brot, ich hab's nicht gewußt,
da ich's schmeckte vor Langem.

Gänsemagd.

Du irrst, es war gestern.

Königssohn.

Gestern? Ach nein.
Die Wolken lagen grau auf dem Moos,
im Höhlengestein
frierend saßest du mir im Schoß.

Gänsemagd.

War's eine Höhle? Ein Prunkgemach,
das schimmerblaue Zieraten deckten.
Nur leise brach
Am Mittag herein die Sonnenfeier,
wenn wir auf seidenen Kissen streckten.
Hast du vergessen?

Königssohn.

Kann meine Gedanken nimmer ermessen —
Sinkt vor mir ein silberner Schleier.
Lindentraum?
Sonne? Blüten? Ergrünt die Erde?
Der Brunnen murmelt?

Gänsemagd (sieht sich um).

Meine Gänseherde.
hast mir wieder verscheucht.

Mir deucht —
Kamst du eben vom Bergessaum?
Bin ich erschrocken.
(Es schneit immer stärker.)

Königssohn.
Nachttropfen tauen dir noch in den Locken,
weiße Blüten schüttelt der Baum —
Wie jung du leuchtest in Duft und Zierde —
Wie staunen dich an
meine Knechte und Ritter
Mir flammt es! Dich heimzuführen — Begierde —
Ich trag dich hinan
die goldbreiten Stufen,
auf das Gitter!
Ich höre sie rufen,
Jauchzen dröhnt durch das ganze Reich:
Komm, o komm, meine Königin!

Gänsemagd.
Mir ist müde und wohl zugleich,
weiß kaum, wo ich bin.
So sommerschläfrig! So schwer die Glieder!

Königssohn.
Mich schwindelt's nieder ...

Gänsemagd.
Laß uns ruhn — bald wieder zu erwachen.

Königssohn.
Dann wollen wir fröhlich uns heimwärts lachen,
pflücken uns Rosen und Glück in die Hände.

Gänsemagd.
Rosen — ohn' Ende —

Königssohn.
Im Brautgemach
unterm Königsdach
schlafen wir ein —
Laß mich dich küssen — und stille sein.

(Dicht aneinander geschmiegt, Lippe an Lippe, schlafen sie ein. Der Wind hat sich gedreht und weht von links nach rechts die Flocken über sie hin, daß sie bald wie unter einer feinen weißen Decke liegen. Die Taube schlüpft aus dem Astloch, flügelt ein paarmal um die Schlafenden und zupft die Gänsemagd am Haar.)

Gänsemagd
(regt sich ein wenig, hebt den Kopf mit halbem Murmeln.)
Der Tod kann nicht kommen — ich liebe dich ...
(Sie sinkt zurück. Die Taube rupft sich ein Federchen aus der Brust, legt es ihr auf den Mund und bleibt ihr auf der Schulter sitzen.)

Ihr Schlummer geht in den ewigen Schlaf über, und tot werden sie vom Spielmann und seinem Gefolge aufgefunden und zur Stadt heimgebracht. — In diese anspruchslose Märchengeschichte könnte man viel Symbolik hineinlegen: etwa

vom ungestümen Idealismus der Jugend, der die Welt im Sturme zu erobern glaubt, aber von Tür zu Tür gestoßen wird und endlich sein Heiligstes für alltägliches Brot verschachern muß, um endlich, vor der Zeit ermattet, zwecklos zu sterben. — In Verbindung mit Musik machte die Dichtung in ihrem Wechsel von Naturalismus und Romantik vielfach einen tiefen Eindruck. Als eigentlicher Märchendramatiker aber scheint sich Max Möller zu entwickeln (geb. 16. März 1868), der von geistreich niedlichen Legenden zu liebenswürdig naiven Einaktern aufstieg und mit „Totentanz“ und „Johannisnacht“ hübsche Bühnenerfolge errang.

Auch Hanns von Gumppenberg, der sich jetzt als Dichter einer Art von buddhistisch entsagungsvoller Weltanschauung zuneigte, hat diese mit hoher künstlerischer Meisterschaft verklärt. In seiner großen Trilogie „Alles und Nichts“ läßt er zwei junge Männer vor einem indischen Märchentempel vor die Wahl stellen, auf welchem Wege sie zum wahren Glück geführt werden wollen. Der eine ist der keck zugreifende Realist, der in Macht Reichtum und Liebesgenuß die Staffel zur Glückseligkeit erblickt, aber gerade darum das wirkliche Glück nicht finden kann. Der andere wird durch beständiges Entsagen von Stufe zu Stufe höher hinauf geläutert; er durchläuft unter ernsten Schicksalen alle irdischen Rangstufen bis zur Königsmacht, muß aber immer wieder erkennen, daß alle irdischen Erfolge Qual mit sich bringen — und erst wie er ganz entsagt hat, geht er sterbend zum Glück ein. Ein Schluß voll Weihe und Hoheit.

Einen verwandten Gedankengang führt dieser hochbegabte Dichter in seinem „Ersten Hofnarr“ aus, wo er einen Sohn Karls des Großen dichtet, den ein lachender und ein weinender Philosoph durch die Welt führen. Der Pessimist will dem jungen Prinzen klar machen, daß Welt und Leben ein Übel sei. Der lachende Philosoph aber, der kein oberflächlicher Lacher ist, schöpft seinen Optimismus aus einer eigenartigen Weltanschauung, mit der er auch den Prinzen bei der Leiche seiner geliebten Gattin tröstet.

„Wir und alles! Mensch und Tier!
Der Baum, die Blume, die zum Lichte langt,
erstarrte Berge, sturmgepeitschte Meere,
dies ganze Erdenrund und Sonn' und Mond
und aller Sterne Reigentanz im Äther —
Wir alle sind die eine Liebe nur!
Kein Raum kann sie, die Geistige, begrenzen,
und keine Zeit berührt die Wandellose:
Doch eben darum freut sie's kleiner sich
zu träumen, in unzählige Gestalten
verworrnen Kampfes, ungestillter Sehnsucht
sich auszustreuen, Endlichkeit zu kosten
in freiem Scherz: denn Endlichkeit ist Traum!
Der Liebe Maskenspiel ist feierlich
und groß und schreckhaft auch, als wollt' sie sich
in aller Qual des Nichtigen verlieren:
Und dennoch bleibt es eitel Lustbarkeit,
ein stolzes Spiel der Wahrheit mit dem Trug,
darüber sie im stillen scherzt und lacht!

Denn ihre Allmacht bleibt sich froh bewußt,
daß sie die Täuschung von sich werfen kann,
sobald sie will! Bedenke nur, wie du
mit ganzer Sehnsucht Theudechild begehrt!
Und dachtest doch, dich Hermingard zu opfern?
Und liebtest deine Leuba doch, als hättest
du nie zuvor geliebt? Das konnt'st du nicht,
so wie du bist, wenn du in diesen dreien
nicht eins geliebt — ein und dasselbe, Wilfried.
Nur Heimweh nach der größern Liebe, der
auch du entsprungen, lehrte dich Verlangen
nach Theudechild, und sprengte dann im Eifer
für Hermingard beinah das Mummenkleid,
in dem du Menschenglück genießen konntest!
Denn Theudechild und Hermingard und Leuba,
sie waren Masken nur derselben Gottheit,
die sich in dein Vergängliches gehüllt,
und die in dir und jedem Auserwählten
die Augen aufschlägt, mitten hier im Traum
zu wachen, mitten im Gedräng' der Larven
heiter zu wissen: das bin ich, die Liebe,
die spielend ihrer Allmacht sich erfreut!"

Ein junger Gedankendichter von hohem Schwung der Poesie ist auch Elisar von Kupffer. Doch harrt sein längst als Buch erschienener „Herr der Welt" noch der Aufführung und damit seiner Bühnenprobe. — Wildenbruch zeigte alte Bühnenkraft in der „Tochter des Erasmus", einer Tragödie aus der Reformationszeit, während sein einstiger Plan eines Hohenzollernzyklus von Josef Lauff aufgegriffen wurde, der im „Burggraf" und im „Eisenzahn" patriotische Huldigungsdramen schuf. — Eine Mittelgattung zwischen Lyrik und Drama kam in dem großen Wendejahr 1892 zum erstenmal zur öffentlichen Geltung, nachdem ihr genialer Begründer Richard von Meerheimb (geb. zu Großenhain 1825) bereits lange danach gerungen hatte: das Psychodrama. Ihm lag nichts ferner, als der Gedanke der Umgestaltung der Bühne und des Dramas. Im Gegenteil sind seine Werke nur zur Rezitation durch eine einzige Persönlichkeit bestimmt, verzichten von vornherein auf die Bühne und wollen nur neben anderen Dichtungsgattungen auch für sich Lebensberechtigung erringen. Am klarsten hat ein Jünger des Meisters: Felix Zimmermann, für diese neue Kunstform sich erklärt (Neue literarische Bl. 1. Jahrg. Nr. 1):

„Das Psychodrama ist eine völlig neue, einheitliche Dichtungsform, eigentlich eine Mischform aus dramatischen, epischen und lyrischen Grundelementen, ein Drama in denkbar einfachster, idealster Ausführung. Jeder äußerliche Apparat fehlt; denn nicht für die äußeren Sinne sind diese Vortragsdichtungen geschrieben, sondern die innigste Mitarbeit der erregten Psyche ist nötig, damit der Hörer dieses Drama in seiner ganzen Feinheit begreife und fühle. Aber eben dieses rein geistige Wesen des Psychodramas macht es möglich, daß die Zeit und Raum überflügelnde Phantasie solch einen dramatischen, in Wirklichkeit vielleicht Stunden währenden Vorgang, von den geistigen Wellen der Sprache und des Klanges getragen, mit allen Abstufungen und Aufregungen der Gefühle in wenigen Minuten durchleben kann. Dem Psychodramatiker fällt

demnach eine doppelte Aufgabe zu. In den Mittelpunkt einer dramatisch regelrecht gegliederten Handlung stellt er den Psychodramenhelden, in dessen Worten allein sich Wort und Tat aller anderen mithandelnden Personen mit greifbarer Plastik abspiegeln muß. Die äußerliche, fortschreitende Handlung wird dabei zu unzweifelhafter, geistig-sichtbarer Klarheit gebracht. Zweitens aber läßt der Psychodramatiker in psychologischer Vertiefung und Zerfaserung die innere Motivierung der Tat, den Seelenkampf des Helden, die Lösung eines seelischen Problems usw. zu gleicher Zeit zum Ausdruck gelangen. Hierbei müssen ihm alle sprachlichen Hilfsmittel zur wortplastischen Malerei von Personen und Szenerie untertan sein, so daß epische Schilderungskraft und lyrische Glut der Sprache diesem „Dramenextrakte" zu Diensten stehen. Dabei aber „bedingt die Form" nach des Ästhetikers Hermann Hettners Aussprache „Kürze, feste Begrenzung, epigrammatische Schärfe, klare Gruppierung, großen Stil". Mit solchen rein geistigen Mitteln der Sprache vermag diese dem Kultus der Schönheit neue Bahnen eröffnende Form Geist und Phantasie des Hörers oder Lesers in ungeahnter Weise zu beschwingen. Die Hauptgesetze des Psychodramas lassen sich also in drei Punkte zusammenfassen: An der Handlung nehmen erstens wie im Bühnendrama mehrere Personen teil; zweitens rollt sich die Handlung wie ein Drama in fortschreitender Entwicklung gegenwärtig und unter tätiger Teilnahme, nicht bloß Schilderung oder Erzählung, des Sprechenden ab; drittens endlich ermangelt das Psychodrama jeder szenischen Darstellung und wirkt unmittelbar vom Geiste auf den Geist."

Über die Berechtigung oder Nichtberechtigung solcher Kunstgattung zu streiten ist zwecklos, wenn diesen theoretischen Erörterungen eine große, starke Schaffenskraft vorausgeeilt ist, wie Richard von Meerheimb sie z. B. in seiner „Kleopatra vor Actium" bewährt hat, einem gewaltigen Werke, dessen alles bezwingender Anschaulichkeit und erschütternder Kraft sich kein Leser oder Hörer entziehen kann. Leider ist dieses Gedicht zu lang, um es hier herzusetzen, und zerstückelt werden darf es nicht. Darum mag denn eins seiner späteren weit schwächeren Psychodramen hier Platz finden — nur als Probe der Gattung:

Eine altrömische Mutter.

Motto: Ohe, jam satis est!
(Plautus.)

„Bild meines Mutius, teurer Ehegemahl,
Schmuck meines Atriums, Hausstütze meines
Witwentums, umschirme mich auch diese Nacht
mit deinem Geisterhauch!
Ich geh' zur Ruh, — möcht' Ruhe finden
in meinem Elend — doch — horch —
Was klopft am Eingangstor zu später Nacht?
Wer klopft?
Die Antwort klingt wie Echostimme meines
Sohnes, des Elenden, dem ich das Leben gab.
Hör' auf zu klopfen — tritt herein!
Wie siehst du aus, Sohn? Die Augen stier
— das Haar gesträubt — die Stirne schweißgetränkt —
Du zitterst — bebst — Was ist geschehen? — Sprich! —
Ein Flüchtling bist du! die Nemesis —
die Furien verfolgen dich?! Sie haben ja nie geruht
ob deiner Schandbahn!
Was tatst du wieder? Warst wieder arg verfolgt
von Gläubigern?!

Ich soll das Ohr zum Mund dir neigen!?
Lauter, Mensch! — Gestohlen hast du?!
Bist eingebrochen in der Diana Tempel und hast
der Göttin goldnes Bild herabgeholt vom Altar?
Und ich soll's verbergen, weil dir die Schergen
auf den Fersen? Den Vater hast du durch
dein Tun — durch Gift und Giftestropfen langsam hin-
gemeuchelt, — und mich, die schwache Mutter, schwach,
mir selbst zum Ekel — hast hinausgetrieben in die
Nacht des Wahnsinns — zur Hehlerin willst du die
Mutter machen!?
Knie nieder Mensch! — Öffne die Brust!
Verflucht, dreimal verflucht von deiner Mutter!
Den Dolch hinein in deine Heuchlerseele! —
Stirb, wie ich selbst — mein Haus — bleib
rein — von — Schande!!!“

Eine Sammlung seiner Psychodramen hatte R. v. Meerheimb in dem Jahre 1887 herausgegeben. Aber in die damals beginnende Zeit der realistischen Dramatik paßten seine Dichtungen wenig hinein, obwohl z. B. Conrad warm für ihn eingetreten war. Aber erst im Jahre, das der Alleinherrschaft des Naturalismus ein Ende bereitete, kam auch für Meerheimb die eigentliche Zeit. Am 1. Oktober 1892 bildete sich nämlich eine „Literarische Gesellschaft Psychodrama“ unter dem Vorsitz von Meerheimb in Dresden, die in den „Neuen literarischen Blättern“ ihr Organ besaß und sich über ganz Deutschland ausbreitete. Ward doch die stellvertretende Vorsitzende die Schriftstellerin Pauline Hoffmann von Wangenheim in Erfurt, die selbst zahlreiche Dramen geschaffen hat. Der erste Schriftführer und eigentlicher Geschäftsverwalter wurde Franciskus Hähnel in Bremen, ein vielseitiger Schriftsteller, der aber vor allen in Festspielen und Psychodramen seine Begabung versuchte (geb. zu Hamburg am 15. Mai 1864), so z. B. „Heinrich VII. in Genua“, „An der Weiche“, „Des alten Lehrers selig Ende“ und „Eike“. Sein Landsmann, Dr. jur. Jacobi in Bremen, trat als Beigeordneter dem Vorstand bei. Der Dresdner Felix Zimmermann, dessen theoretische Erörterung ich oben wiedergegeben habe, übernahm das Amt des zweiten Schriftführers, und Berlin ward durch Max Dittrich vertreten. Hähnel, am eifrigsten tätig für die Sache des Meisters, gab eine sehr interessante Sammlung psychodramatischer Gedichte heraus unter Mitwirkung von Richard von Meerheimb, Pauline Hoffmann von Wangenheim, Ernst Roeder, Felix Zimmermann, Wilhelm Becker, Alice Freiin von Gaudy und Wilhelm Schubert (Peter Merwin). (Bremen 1893.)

So gipfelt diese neue Richtung des Dramas wieder einmal darin, sich mehr und mehr von der Bühne zu emanzipieren. Nachdem ein paar Jahre lang der Naturalismus den Schein der Bühne nicht kraß genug in handgreifliche Wirklichkeit umwandeln konnte, schlägt nun wieder einmal die Mode in das entgegengesetzte Extrem um, und man will nur den Geist des Dramas gewissermaßen sprechen lassen und das ganze Lebendigwerden auf der Bühne wie einen unnötigen Ballast lästigen Wirklichkeitsscheines beiseite werfen. Es ist dies eine neue Folge

der allzu skrupellosen Verwischung aller Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgattungen. War in der Zeit des Naturalismus eine Art von dialogisierter Novelle an die Stelle des wirklichen kraftvollen Dramas getreten, so griff bald in der Zeit des wiedererwachten Schönheitssehnens die Lyrik verhängnisvoll hinüber in das Drama und ergoß statt dramatisch belebter Verse weichwohlige Sprachmusik auf die Bühne, um als allerneueste Geburt der Zeit eine Mischgattung entstehen zu lassen, die wir erst kennen lernen können nach einem Überblick über die Lyrik der letzten Jahre.

Siebentes Kapitel.

Die neue lyrische Hochflut.

Während so das Drama von Tag zu Tage lyrischer wurde, regte sich auch mehr und mehr wieder die Neigung für das Lied. Ja die am stiefmütterlichsten behandelte Dichtungsgattung trat jetzt deutlich in den Vordergrund des literarischen Interesses.

So war es recht bezeichnend, daß dasselbe Jahr, das mit dem Talisman und Vasantasena die Freude am Wohllaut auf der Bühne wieder zum Siege brachte — auch eine neue Zusammenscharung der Lyriker herbeiführte. Im Jahre 1892 erschien nämlich eine Sammlung „Deutsche Lyrik von 1891". Die Herausgeber waren: Julius Schultz, der sich immer noch C. G. Bruno nannte und unter diesem Pseudonym ein zweites Drama: „Pinsel und Kutte" veröffentlicht hatte; ferner Franz Servaes, der auch mit zwei Schauspielen „Heimkehr" und „Stickluft" hervorgetreten war, und Montanus. Sie hatten jeden zur Mitarbeit aufgefordert, dem in diesem Jahr „ein Lied gelungen" war. Eine ähnliche Sammlung hatte in München Bierbaum gelegentlich eines Sommerfestes der Gesellschaft für modernes Leben herausgegeben (1891), und nun ließ (1893) dieser auch seinen ersten modernen „Musenalmanach" in die Welt hinausgehen.

Die Modernsten hatten einst mit der Kriegserklärung an die Goldschnittlyrik auch der äußeren schönen Form der Liederbände die Fehde angesagt. Auch das verkehrte sich wieder in sein Gegenteil. Bierbaum brachte als Kunstenthusiast überhaupt eine dekorative Neigung mit und schmückte gern den Einband und die Druckseiten. Obendrein sollte ja sein Musenalmanach nicht bloß der Dichtung dienen: nein, auch die Malerei berücksichtigte er, indem er Nachbildungen von Gemälden moderner Künstler einfügte, und obendrein schmückte er die beiden Bände seines Musenalmanachs (1893/94) auch mit den Bildnissen moderner Dichter und Maler. Sollten nun zwar alle Dichtungsgattungen hier berücksichtigt werden — erschien doch unter anderen der erste Akt von Halbes „Jugend" im ersten Jahrgang — so fiel doch der Lyrik der Löwenanteil zu.

Bierbaums Lyrik selbst ist schon in seinen „Erlebten Gedichten" (Berlin 1892) weich und musikalisch. Stimmung ist ihm alles, und diese hält sich gleich

fern von erkünsteltem Weltschmerz wie von tobender Ausgelassenheit. Aber ihr Grundcharakter ist romantisch, und sie zerfließt oft in ihrer Weichheit. Zwischen Prosa und Vers gibt es für Bierbaum keine Grenze der Form. Ein Gedicht nennt er z. B.

Traum im Walde.

Ein lichter, grüner Schleier über mir, und um mich her ein lichter, grüner Schleier ... Es singt und klingt aus weiter, weiter Ferne Musik, vergehend, weich ... Durch die Maschen des Schleiers flirrt und blinkt ein goldiger Schein. Der malt sich in Kringeln, in tanzenden, huschenden, bebenden Tupfen hell aufs dunkelgrüne Moos. —

Was singt das ferne, ferne Lied ...? Lauschen will ich ... Holde, weiche Frauenstimme, leise, leise ... Wiegenliedsang ... Schlage die Augen auf, glückliches Kind; siehe, liebreich schimmern zwei gütige Sterne der wachenden Liebe hernieder, schlafe, schlafe, du glückliches Kind, umsungen vom Liede der Mutterliebe ... Wehend teilt sich der grüne Schleier: wie eine Wolke umhüllt er ein Weib. Das naht mit schwebend langsamem Schritt. — Bist du das Glück, Weib, bist du die Liebe? ... Selige Milde strömt aus den blauen, himmlisch gütigen Augen mir lösend ins Herz ... Bist du die Liebe, Weib? ... Wie es klingt und duftet ... Was hebt mich empor? Ein Quillen und Schwellen in mir: süßes Singen, ferne, nahe; Geigen schwirren, lang aussäuselnd, Blüten schaukeln herab durch warme, wogende Düfte, — ah, der Atem der Frau mir nahe. Ihre Blicke strömen wie heiße Fluten glühend mir ins Herz, — ein Kuß auf meinen bebenden Lippen ... Bist du die Liebe, Weib?

Da klingt's wie Wiegenliedsang so weich, beruhigend, seliger Wehmut voll von den Lippen der Frau: „Vergehe im Traum, schlaf ein im Tod, unruhiges Kind: schlafe, schlafe, mein Kind, im Tod, siehe, die Liebe lebt!" —

Aber mit solcher Weichheit verträgt sich bei Bierbaum oft eine gewisse Munterkeit, die mit wohltuender Lebenslust erfüllt, so etwa in

Genesung.

Lange lag ich krank im Haus
unter dicken Decken,
heut zum erstenmal hinaus
darf den Kopf ich stecken.

Vor dem Fenster Wipfelgrün,
ach, wie ist das helle,
und es treibt mich frühlingskühn
bis zu Tor und Schwelle.

Fliegt mein Blick sehnsüchtig weit
über Blühewonnen,
ist Gedanken zager Zeit
wie ein Dunst zerronnen.

In mein Auge schwillt ein Schein
himmelheller Reine:
Leben! Leben! Bist du mein?
Und ich weine, weine ...

Etwas Weibliches — nicht im üblen Sinne — liegt in all dieser Duft- und Hauchpoesie.

So konnte es nicht sonderlich wundernehmen, daß er seine zweite Gedichtsammlung betitelte: „Nemt Frouwe diesen Kranz". Freilich — die Geziertheit dieses Titels und die Gesuchtheit seiner Ausstattung entsprechen einer gewissen Manier, die sich bei Bierbaum allmählich kundzugeben anfängt. Seine Natur muß ihn ins Mittelalter zurückführen, und daher hat er auch mit seinem weichen, handlungsarmen Märchentext „Lobetanz" eine gute Unterlage für romantische Musik geschaffen.



Weit bedeutender ist **Gustav Falke** (geb. zu Lübeck am 11. Jan. 1853). In vollen Tönen weiß er die Sprache zu beherrschen, und durch die Reihe seiner Gedichte geht ein starkes Streben nach aufwärts. Nach der vorausgegangenen Sammlung „Mynher" erreichte er seinen ersten Höhepunkt in „Tanz und Andacht", um später mit „Zwischen zwei Nächten" (1894), „Neue Fahrt" (1897) und „Mit dem Leben" (1899) sich fortzuentwickeln. Als eine Probe seiner vollsaftigen, bilderreichen Sprache gelte das Gedicht:

Das Herz.

Aus grünem Waldesdämmerdunkel
tret' plötzlich ich in helles Licht,
da grüßt aus goldnem Glanzgefunkel
mich ein entzückendes Gesicht:
Ein Marmorhaus in lauter Rosen,
ein Säulenrund, wo Schaft und Schaft
verstrickt in eines leichten, losen
Gerankes holder Liebeshaft.

Und in der stillen Tempelgrotte
hebt sich ein schlankes Postament,
darauf sternblank dem Liebesgotte
ein Erzbild in der Sonne brennt.
Den Pfeil auf dem erhobenen Bogen,
darüber er sein Ziel eräugt,
steht er, die Sehne straff gezogen
zum Schuß, ein wenig vorgebeugt.

Und vorn an des Geschosses Spitze,
wie man den Heiligen Opfer bringt,
an einer schlichten, wollenen Litze
ein wächsern Herz im Winde schwingt.
Das zeigt von warmen Fingermalen
im weichen Wachs ein Konterfei
und eine Spur, als ob in Qualen
ein Weinen drauf gefallen sei.

Und eine abgeflückte Rose,
wie ein verlornes Liebespfand,
liegt da, und Stapfen rings im Mose
und weiterhin im glühenden Sand.
Die tauchen in die Buchenschatten
und finden ungesehn nach Haus,
und niemals plaudern diese Matten
das zärtliche Geheimnis aus.

Und einsam in des Mittags Gluten
am Pfeil des Gottes schmilzt das Herz,
und tropft, ein langsames Verbluten,
in roten Tränen niederwärts,
und tropft in roten, heißen Tränen
auf weißen Marmors kalt Geleucht,
von ungestillter Liebe Sehnen
ein rührend Gleichnis, wie mir deucht.

Eine Poesie der kräftigen Gesundheit vertritt auch Max Hoffmann (geb. zu Berlin am 27. November 1858), der seinen „Irdischen Liedern" (1891) „Die Morgenstimmen" (München 1893) folgen ließ. Kräftige, phantasievolle Anschauung der Natur spricht namentlich aus den Strophen:


Max Hoffmann

Dem Morgen entgegen.

Erwacht ist die Welt, mit Goldpfeilen schoß
die Sonne vom Himmel die Sterne,
ihr Scharlachblut in die Wolken floß,
mit Purpur malend die Ferne;
ein Jauchzen wirbelt von Tiefen und Höh'n
auf allen Straßen und Stegen,
das ist ein wunderbares Getön
dem schimmernden Morgen entgegen.

Auf silbernem Kahn durchsteuert die Luft
das Licht, der himmlische Ferge,
es schmiegt sich ein zartes Gewand von Duft
als Morgenkleid um die Berge,
die Wälder wiegen die Kronen sacht
im niederflutenden Segen,
und selbst der grämliche Friedhof lacht
dem schimmernden Morgen entgegen.

Vom sozialen Kampfherold zum Dichter seines eigenen Herzens wandelte sich um dieselbe Zeit Reinhold Maurice von Stern. In dem Gedichte „Arbeiterweltfeiertag" nimmt er von den einstigen Parteigenossen Abschied als einer, der sie noch liebt, aber nicht mehr ihr Vorkämpfer sein will. „Mattgold" nennt er die Sammlung, die auch dieses Lied bringt. Wundervoll paßt der Name auf die Stimmung des folgenden Gedichtes:



Liebesfrühling.

Die Sonne lacht; der Brunnen plaudert leise
sein stillvertrautes, ew'ges Frühlingslied;
im Abendglanze tönt die fromme Weise
wie fernes Echo, das von hinnen flieht.
O Jugendbild! Des Kätzleins sanftes Schnurren
mischt sich ins Lied der Quelle wie ein Traum,
vom Heimatdache tönt der Tauben Gurren,
und Blüten streut der duftverschneite Baum.

Da naht sie schon auf flinken, flücht'gen Sohlen
die süße Zaubrin aus dem Jugendland;
wie Sonnenschein, so lächelt sie verstohlen
und schürt im Herzen längst erloschenen Brand.
Da schnäbeln sich zwei Stare in den Zweigen,
das Nestlein steht im Blütenschnee bereit —
Ein Kuß, ein Druck, ein süßbeklommenes Schweigen:
O Liebesfrühling, holde Jugendzeit!

Im Dämmerlichte gleitet stilles Staunen,
und Schatten fliehen vor dem lichten Traum;
ein Kleidchen rauscht, und heiße Lippen raunen —
In Blüten schwand der Jugend heller Saum.
Der Kirschbaum blüht, der Brunnen plätschert ferne,
es streift die Stirn leis wie ein Blütenkranz.
Und schwand der Tag, die Nacht hat ihre Sterne —
Ein kurzes Glühen, und ein ew'ger Glanz! —

Ein religiöser Zug macht sich bei ihm geltend und ebenso bei seinem Landsmann, dem tief empfindenden Jeannot Emil Frhr. von Grotthuß (geb. zu Riga am 24. März 1865), dem fleißigen Sammler des „Baltischen Dichterbuchs".

Gottsuchers Frühlingslied.

Es spielt der Lenz die alte Weise,
die alle Erdenwunden heilt;
er hat auch mich auf meiner Reise,
den müden Wanderer, ereilt.

Er stößt mit übermächt'gem: „Werde!"
des Blitzes Speer am Wolkenschaft
tief in die Brust der harten Erde
und löst sie aus des Winters Haft.

Sie schlägt in weicher Lüfte Kosen
die blauen Veilchenaugen auf,
es perlt ihr Blut in roten Rosen
aufs grüne Kleid in tollem Lauf.

Befreiend stürzen ihre Tränen
in tausend Flüssen in das Tal —
O wollustvolles Frühlingssehnen!
O schöne, wilde Frühlingsqual!

Hier kann ich erst mein Ich begreifen,
den Widerspruch, aus dem ich bin,
den Drang zu unbegrenztem Schweifen
und meiner Qualen tiefen Sinn.

Mir ist's, als hört' ich's fragen leise,
als ob Natur, die Göttin, spricht:
„Entfremdet Kind, wohin die Reise?
Erkennst du deine Mutter nicht?"

Zum eigentlichen Vertreter der mystisch-religiösen Lyrik aber wurde Franz Evers (geb. zu Winsen a./Luhe am 10. Juli 1871), der mit seiner „Symphonie" (1891) und seinen „Fundamenten" (1892) begann, um dann in seinen „Sprüchen

aus der Höhe" und seinen „Psalmen" (1893) die geheimnisvolle Weltanschauung der Theosophie in Verse zu fassen. Eine Probe seiner weichen Sehnsuchtsstimmung gebe:

Das Traumland.

In weichem Lilapurpur
liegt fern ein Traumesland:
Blaudunkel glühn die Wellen,
und golden ist der Strand.

Zypressenwälder wiegen
im Wind ihr Nadellaub,
und in den Lüften liegen
Maiglück und Sonnenstaub.

Die himmelhohen Kuppeln
der ewigen Berge schau'n
im Scharlachschnee der Frühe
hin auf die goldnen Gau'n.

Das Glück, das Glück umschmiegt uns,
wir sind vom Schmerz befreit —
und unsre Seele wiegt uns
in blaue Ewigkeit ...

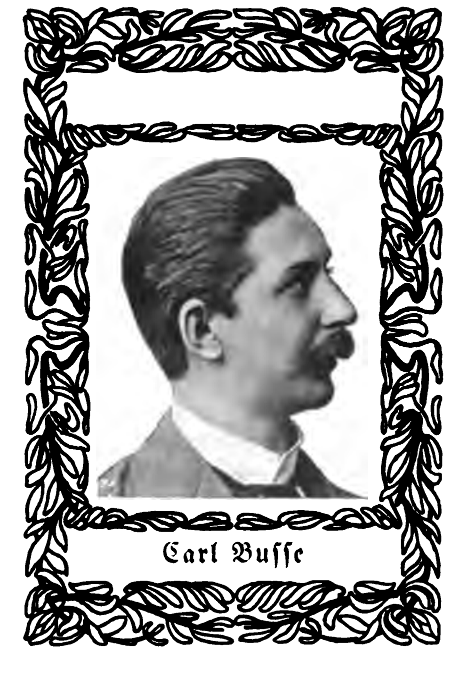
Als ein echter Romantiker, aber ein jugendlich gesunder, sandte auch Carl Busse (geb. zu Lindenstadt=Birnbaum in Posen am 12. November 1872) seine „Gedichte" (1892) und „Neue Gedichte" (1895) in die Welt hinaus.

Das Kätzchen.

Kam ein Kätzchen angesprungen
so den Wiesenrain entlang,
hört es einen kecken, jungen
schmetternd=hellen Lustgesang.
Und das Kätzchen schlich zur Seite
über Stock und über Stein,
suchte schleunigst dann das Weite
links vom grünen Wiesenrain.

Kam ein Mädchen angegangen
ganz genau denselben Steg;
braunes Haar, verbrannte Wangen,
trat der Bursch ihr in den Weg.
Fanden bald ein heimlich Plätzchen
O du wunderschöner Mai! —
Ja, das Mädel war kein Kätzchen,
deshalb kam es nicht vorbei.

Fast alle diese jüngsten und neuesten Lyriker bezogen sich in irgend einer Weise, persönlich oder dichterisch auf Detlev von Liliencron, obgleich sie alle sich sehr von dessen einstiger Urkraft unterschieden; aber auch er verweichlichte zusehends. Er wurde immer wahlloser in seinen Stoffen, begann sein großes Talent in jeden Regentümpel der Alltäglichkeit zu werfen und wurde — gleich als hätte ihn Tovote ins Schlepptau genommen — von Tag zu Tag mehr zum Verherrlicher auch der unbedeutendsten Sinnlichkeit. Deutlich läßt sich eine zweite Periode in Liliencrons Schaffen abgrenzen mit dem Erscheinen seines „Poggfred, kunterbuntes Epos in zwölf Cantussen".


Carl Busse

„Dies ist ein Epos mit und ohne Held,
ihr könnt's von vorne lesen und von hinten,
auch aus der Mitte, wenn es euch gefällt.
Ja, wo ihr wollt, ich mache nirgends Finten,
klaubt euch ein Verslein aus der Strophenwelt!
So sucht ein Kind im Kuchen nach Korinthen.
Ob sie euch schmecken, kümmert mich fürwahr nicht;
so lest denn mit Geduld! Meinetwegen gar nicht. —

Zwar wähl' ich mir ein fremdländisch Gewand:
Ich greife zu Ottaven und Terzinen.
Doch werd' ich dich, mein deutsches Vaterland,
deshalb nicht weniger adrett bedienen.
Die Stanze ist mir nur der Zellenstand,
den Honig bringen meine heimischen Bienen.
Und der Terzinen Sankta Trinitas
dämmt die Gedankenflut ins rechte Maß.

Was tu' ich nun hinein in die Behälter?
Erinn'rung? Traum? Erlebnis? Phantasie?
Ich habe Angst, mein Blut wird täglich kälter,
zum Teufel geht allmählich der Esprit.
Zusammen schab' ich drum, eh immer älter,
die schäbigen Reste meiner Poesie.
Denn vor mir, eine greuliche Pagode
Hockt steif des Dichters „zweite Periode".

Sie hockte allerdings vor ihm. Und wenn er hier „kunterbunt seine Quellen versprudelt", so ist diese Kunterbuntheit weniger ein Beweis von Kraft, als ein Zeichen vom Beginn einer gewissen Ziellosigkeit. Wir haben den Eindruck eines Mannes, der auf seinem Gute Poggfred (Froschfrieden) im Gefühl herannahenden Alters sitzt und planlos in den reichen Erinnerungen seiner Jugend wühlt. Baum und Strauch in seiner Besitzung rufen ihm die wunderbarsten Gestalten aus dem Innern seiner Seele wach. Das ferne Rauschen der Nordsee läßt ihm die sagenhaften Drachenschiffe der Wikinger auftauchen, und wie er mit umgehangener Jagdbüchse über eine Lichtung streicht, sieht er einen Zirkusklown, nach dessen Pfeife Cäsar und Hannibal, Napoleon und Friedrich der Große tanzen müssen. Einst stöbert sein Jagdhund Diana einen geflügelten Bewohner des Mars auf. Ein andermal begleitet der weiter träumende Dichter einen seiner phantastischen Ahnen auf der Reise durchs Weltall, und wieder ein anderes Mal ist es ihm, als wäre in seinem Parke Jesus ans Kreuz geschlagen und er helfe den Heiligen festnageln, um nachher, gleich anderen, von Reue ergriffen zu stehn. Und so weiter steigt vor der Phantasie des Dichters in planlos bunter Mannigfaltigkeit auf: was er gelesen, gedacht und geträumt — und was er erlebt hat. Dies freilich sind nur Liebesabenteuer von zweideutiger Natur. — Abenteuer, die Tovote erfunden haben könnte, damit Liliencron seine wunderbare Sprachmeisterschaft darauf verschwende! Ja, seine rhythmische und reimende Sprachmeisterschaft ist hier auf der Höhe. Durch dick und dünn reimt er sich hindurch mit Ottaverimen und Terzinen, und ein je größerer Widerspruch zwischen dieser feierlichen Form und dem alltäglichen

Gegenstande klafft, desto freudiger lacht der Dichter über die unerschöpfliche Fülle seiner scherzhaften Wendungen, neckischen Tollheiten und abenteuerlich-liebenswürdigen Reime, für die er die Schatzkammern aller Umgangssprachen Europas und die Fundgruben der deutschen Dialekte plündert. Dabei kommt es zu großen Schilderungen, wie der einem farbigen Gemälde gleichenden Ausmalung des Zusammenpralls zwischen seinen feurigen Hengsten und den Trakehnern einer aufgeblasenen Geheimrätin.

Und gleich darauf kichert wieder die Satire aus der Beschreibung eines Hamburger Salons mit gezierten Musikern und Dichtern. Aber wie ausgelassen lebenslustig dieser Poggfred-Sänger auch zu sein scheint, er scheint es doch nur. Denn all seine Liebesabenteuer enden in Wehmut. Von dem poetisch Schönsten von der sanften „Fite“, die aus Eifersucht zur Mörderin der schönen Hamburger Griechin wird, bis zu dem als Pagen verkleideten jungen Mädchen, das in einer Schiffer-Taverne einer Rauferei zum Opfer fällt — überall breitet sich der ahnungsvolle Schatten des Todes über die künstlich erhitzte Lebensfreude. Ja, künstlich — denn wie der leichtherzige Plauderton dieser kunstvollen Verse, so ist auch die scheinbare Leichtherzigkeit des Verfassers nur mühsam erkünstelt in diesem wehmutsvollen, tollen „Kunterbunt“, das keine jugendstarke Hand mehr zum geschlossenen Kunstwerk zu adeln vermochte. — Zwei Jahre später gab Liliencron eine zweibändige Sammlung seiner bisherigen Dichtungen heraus unter dem Titel „Kampf und Spiele“ und „Kämpfe und Ziele“. Aber in allem, was der neuesten Epoche angehört, zeigt sich ein zielloses Experimentieren, ein sichtbares Erschlaffen der Selbstkritik, ein unaufhaltsames Sinken der einst so starken Begabung, die in platter Sinnlichkeit zu versimpeln droht. — Möchte, üblen Vermutungen zum Trotz, dem Dichter ein baldiges Wiederaufsteigen zu den lichten Höhen seiner jungen Mannestage beschieden sein!



Richard Dehmel

Eine ganze Anzahl Motti, die in dieses kunterbunte Epos eingestreut sind, tragen den Namen Richard Dehmel (geb. zu Wendisch-Hermsdorf am 18. November 1863). Nachdem er eine Zeitlang für das Versicherungswesen literarisch tätig gewesen war, ging er von dieser nüchternen Wissenschaft zur Poesie über. Mit einem Prolog zur Eröffnung der Freien Volksbühne und mit einem Huldigungsgedicht auf Robert Koch, den Bazillenentdecker, hatte er sich im Sturmjahr 1890

eingeführt, und im folgenden Jahre erschien seine erste Gedichtsammlung „Erlösungen" (Stuttgart 1891). Der Untertitel „Eine Seelenwandlung in Gedichten, Sprüchen" deutet an, daß er hier seine innere Entwicklung in Versen niedergelegt hat, und den Gang derselben offenbart die Einteilung in drei Stufen: Ringen und Trachten, Liebe, Leben und Arbeit. So mischen sich denn also Stimmungsbilder mit philosophischen Grübeleien. Erstere sind ohne sonderliche Eigenart, die philosophischen Erörterungen ohne Klarheit. Gerade dies Beides unterscheidet ihn von seinem Meister Liliencron. Bei diesem ist alles Anschauung, bei Dehmel alles Abstraktion. Singt uns Liliencron allzuviel vor von seinen süßen Sünden, so tut er es wenigstens im Feuerton der Leidenschaft. — Dehmel verlangt vollkommen freie Bahn für seine Leidenschaften, aber wir fühlen nichts von diesen. Ist es wirklich viel mehr als gereimte Prosa, wenn Dehmel da einen Fehdebrief dichtet:

„Ich hasse dieses Mittelstraßenleben,
ich will nicht eure wohlgemeinten Reden,
ich passe nicht in euer Alltagsstreben,
ich will das Glück nicht, das da feil für jeden!

Ich habe eine Welt in meinen Sinnen,
die ihr nicht ahnt mit euren Biedergeistern!
Drum lasset das Bedauern, laßt das Meistern —
ich fühl's: ich werde einst die Schlacht gewinnen!

Diese „Welt in seinen Sinnen" aber erscheint in späteren Sammlungen nun im Gegensatz zu jener Trockenheit in einem wahren Schwelgen im Unverständlichen.

Als eine Probe, wie weit das Streben nach dämmerhaft malendem Wortgeklingel verführen kann, mögen hier die ersten Verse eines Gedichtes stehen, das den Titel trägt: „Der tote Ton". (Aus „Aber die Liebe".)

Ton von Glocken. Drohn von Glocken. Wo nur? Weh, ich falle!
Wohin wollten doch die stummen, grauen Mönche alle? —
Um mein dunkles Gitter seh ich Nachtgespenster jagen,
und da vor mir, nur zwei Schritte, rollt ein schwarzer Wagen.
Ringsum glimmt die Luft von Kreuzen, und die Fackeln bluten,
und man führt mich an den Armen — ach, dies weiche Fluten!
Von alleine gehen meine qualgelähmten Beine,
ach so schön geführt; ich kenne keine Straße, keine;
gehe flutend wie im Traume, ohne Sinn und Willen,
nur im Kopfe, nur im Herzen fühl' ich etwas wühlen.
Etwas prüft da seine Krallen, scharfe, krumme Krallen,
und die Raben klagen drüben und die Glocken hallen.
Ach ich höre ferne Chöre — ei so lieb, so liebe;
nur in meinen Augen brennt was, o so trüb, so trübe.
Und es rieselt etwas Kaltes über meine Mienen,
alle Menschen stieren her, und — keiner naht von ihnen;
und es rieselt etwas Kaltes über meine Haut da.
Und vier Rappen ziehn den Wagen, trauerflorumflossen,
aber mich zieht eine Hand, die hält mich starr umschlossen.
Großer Gott, der Sarg, der Sarg da — kommt wohl auf mich los da?
Da im Sarge, ja im Sarge liegt mein Daseinslos — ja . . .

Ist das schon zweifellos krankhafte Poesie — wenn auch unbewußt — so stellt den Gipfelpunkt des bewußt Krankhaften Felix Dörmann dar (geb. zu Wien 1870) mit seinen „Neurotika" und „Sensationen" (1892, 1890).

Sagt er doch selbst von sich:

„Ich liebe, was niemand erlesen,
was keinem zu lieben gelang:
Mein eignes, urinnerstes Wesen
und alles, was seltsam und krank." —

Sehr nahe verwandt ist ihm der allzu jugendlich-lebensmüde Richard Schaukal mit seinen Tristia. Dagegen Oskar Linke stellte sich mit mehreren neuen Bänden gesunder Lyrik ein, wie „Als die Rosen blühten" (1891) und „Schlummere, Schwert, unter Myrten".

Alles wurde jetzt von der lyrischen Hochflut ergriffen. Bruno Wille, der Politiker a. D., der mit einer ganzen Gruppe jüngerer Schriftsteller in Friedrichs-


Oskar Linke

hagen bei Berlin lebte, atheistische Weltanschauung popularisierte und seine erzieherischen und sozialen Ansichten in ein System der „Philosophie des reinen Mittels" zu bringen suchte — er erschien als Lyriker mit den beiden Bänden „Einsiedler und Genosse" (1891) und „Einsiedelkunst aus der Kiefernhaide" (1897). Otto Erich Hartleben nannte seine Liedersammlung „Meine Verse" (1895). Daneben setzten die Lyriker von früher unermüdlich ihre Arbeit fort. Franz Held, der seinen Dramen durch eine eigens gegründete „Fresko-Bühne" vergeblich Ansehen zu verschaffen gesucht hatte, erschöpfte sich in neuen lyrischen Bänden. „Trotz alledem" nannte er seine neuesten Lieder, die ein bedenkliches Sinken zeigen, und „Tannhuserus recidivus" taufte er eine Sammlung epischer Dichtungen, die bei weitem nicht mehr an seine „Gorgonenhäupter" heranreichen. Die Fülle von Wilhelm Arents Liederbänden auch nur aufzuzählen wäre ein vergebliches Bemühen, denn sein weiches schwaches Talent ging in der Masse unter. Cäsar Flaischlen war nur glücklich, wo er seine schwäbische Tonart anschlug. Lienhard vertrat in seinen „Liedern eines Elsässers" (1895)

den patriotischen Standpunkt, nachdem ihm vier Jahre zuvor darin Christian Schmidt (geb. zu Geuderthein am 28. März 1865) vorausgegangen war mit seinen „Alsaliedern" (1891). Georg Schaumberg sammelte seine Dichtungen unter dem Titel „Dies irae", und Wilhelm Weigand (geb. zu Gissighain 1862), der in seinen „Rügeliedern" (1892) kraftvoll donnerte, fand die Stimmung männlicher Ruhe in seinen Gedichten „Sommer" (1894). Der Wiener Friedrich Adler gab zwei reife Sammlungen „Gedichte" heraus und errang einen großen Bühnensieg mit „Zwei Eisen im Feuer" nach Calderon. — Auch Jacobowski reifte lyrisch mehr und mehr in „Aus Tag und Traum" (1895) und „Leuchtende Tage" (1900); starb aber allzu jung (2. Dezember 1900). — Hugo Kegel, der einst so kraftvoll mit seinen Liedern „Gegen den Strom" begonnen hatte, faßte noch einmal schwermütig sein letztes lyrisches Können zusammen in „Verlorenes Leben" (Dresden 1895). Bald darauf erlöste ihn der Tod. — „Welt und Seele" nannte Hugo Grothe seine Dichtungen (Dresden, Leipzig 1892). „Lieder des Lebens" taufte Theodor Souchay die seinen (Dresden, Leipzig 1899) und die Wehmut, die Felix Lorenz (geb. zu Berlin am 23. Dezember 1875) erfüllte, brachte er im Titel seiner ersten Gedichtsammlung „Jugend und Tod" (1897). Er flüchtet sich mit Vorliebe ins Märchenland, wohin auch Lyriker der älteren Generation wie Otto Weddigen und Alfred Friedmann sich oft wenden. „In Phantas Schloß" (1895) nannte seine Erstlinge bezeichnend Christian Morgenstern, der später als Übersetzer Ibsenscher Gedichte erfolgreich wurde. Heinrich Stümke führte seine Lyrik als „Präludien" ein (1894), während der formreine und gedankenklare Heinrich Vierordt, der mit Dichtungen und Balladen (1881) begonnen und in seinen Akanthusblättern (1888) Italien und Griechenland besungen hatte, außer seinen Vaterlandsgesängen nur noch wenig Lyrisches veröffentlichte. Ein Leben, reich an inneren Kämpfen, faßte zu ergreifenden lyrischen Stimmungen Maximilian Bern, geb. zu Aeron am 18. November 1849,


Friedrich Adler

der bekannte Anthologist, zusammen in „Aus reinem Leben" (1899). — Ein Buch voll reifer Lebenserfahrung, von hoher Schönheit der Form ist auch das von Konrad Gustav Steller, dem einstigen Stürmer und Dränger aus dem Verein „Durch", der im Gegensatz zu seinen Genossen seine Schöpfungen nie vollendet genug für eine Druckausgabe glaubte und erst im Jahre 1900 seine erlesensten Dichtungen als wohlbestallter Sekretär an der Handelskammer zu Hanau als „Gedenkblätter" herausgab — ein Buch voll echter Schönheit.

Unter dem schlichten Titel „Leben und Lieben" offenbarte Elisar von Kupffer ein frisches Talent. Durch Maurice von Stern wurde Emanuel von Bodman eingeführt mit seinen „Stufen". Als eine Merkwürdigkeit der Tage aber zeigte sich der Eisenarbeiter Ludwig Palmer, den Felix Dahn entdeckte, über den Franzos in seiner „Deutschen Dichtung" die ersten Nachrichten brachte und dessen Gedichte schließlich Walter Kellerbauer in einer Auswahl herausgab (Deutsche Verlagsanstalt 1895), ein Arbeiter, der in der Zeit der Arbeiterbewegung zu singen anhub. Gewiß vermutete man hier zornflammende Liebe zu finden, aber nichts von dem! Mit Schillerschem Idealismus erhebt sich dieser Arbeiter über sein Los und singt von sich:

Mir ist ein steter Kampf beschieden;
mein Tag hat wenig Sonnenschein,
und meine Nacht hat wenig Frieden,
drum schau' ich oft so finster drein.
So manche Hoffnung war vergebens,
und tödlich schmerzte der Verzicht —
Da grub der bittre Ernst des Lebens
die Furchen mir ins Angesicht.

Wenn auch mit fahlem Silberschimmer
die Sorge mir das Haar durchwob:
Mit neuer Kraft mein Geist sich immer
ins Reich der Ideale hob.
Die Liebe, die mein Herz umflutet,
verklärt mein Leid mit ihrem Licht —
Ein Kämpfer, der noch nie geblutet,
verdient die Siegespalme nicht. —

Schon im großen Wendejahr 1893, das die Absetzung des Naturalismus begonnen hatte, hatte sich ein „Bund der Phantasten" gebildet unter Führung des bis dahin völlig unbekannten Paul Scheerbart. Die Verlagsanstalt dieses neuen Bundes brachte dieses neuen Dichters vor drei Jahren erschienenes „Paradies" gleich in zweiter Auflage — ein wirres Durcheinander von Vers und Prosa, ein Durcheinander von Engeln und Teufeln — einem bunten, planlosen Traum vergleichbar. Doch verdient er nicht mehr ernst genommen zu werden, seitdem er zu der Festschrift der Prager akademischen Lese- und Redehalle zu Goethes 150. Geburtstag das folgende Lied beisteuerte:

Indianerlied.

Murx den Europäer!
Murx ihn!
Murx ihn! Murx ihn!
Murx ihn ab!

Diese Festschrift gab einen recht deutlichen Überblick über die Fülle der jüngeren Lyriker. Von denen, die an anderer Stelle noch nicht genannt wurden, seien hier noch angeführt: Robert Austerlitz in Prag (geb. 28. November 1862);

Hans Benzmann (geb. zu Colberg am 27. September 1869), Verfasser von „Im Frühlingsturm" und „Sommersonnenglück"; Max Bernstein (geb. zu Fürth am 13. Mai 1854), der sich namentlich in zahlreichen Lustspielen versucht hat; J. A. Bondy in Prag, Mitherausgeber der Zeitschrift „Moderne Dichtung" (geb. am 23. Juli 1876). Franz Brentano in Florenz, Max Bruns in Minden (geb. am 13. Juli 1876), ein Epiker und Satiriker; Emil Faktor in Prag (geb. am 13. August 1876), der seine erste Sammlung nannte: „Was ich suche" (1899); Kurt Gnucke in Berlin (geb. zu Meerane i. S. am 22. Juni 1864), der sich als Dramatiker einführte; Hermann Hango, der als Lyriker und Dramatiker auftrat (geb. zu Hernals am 19. Juni 1861); J. Herzfelder in Augsburg (geb. zu Obernbreit am 31. Mai 1836); Franz Himmelbauer in Wien (geb. am 30. Juni 1871); Camill Hoffmann in Prag; Arthur Holitscher in Berlin (geb. am 22. August 1869), ein junger Erzähler; Wilhelm Holzamer in Heppenheim a. d. B. (geb. zu Mainz am 28. März 1870); Victor Joß in Prag (geb. am 29. Mai 1869) und sein Landsmann, der Advokat Theodor Kirchner (geb. zu Karolinenthal am 8. September 1862); Otto Kobler in Prag; Kitir in Wien (geb. zu Aspang am 11. März 1867); Paul Leppin in Prag (geb. zu Prag am 27. November 1877); Karl Freiherr von Levetzow in Wien (geb. am 10. April 1871); Fritz Pick und Adolf Freiherr Prochazka in Prag; Hermann Runge (geb. zu Hamm am 11. Januar 1876); Hugo Salus in Prag (geb. am 3. August 1866), einer der begabtesten Lyriker seiner Heimat, der sich jetzt auch dem Drama zuwendet; Wilhelm von Scholz (geb. zu Berlin am 15. Juli 1874); Heinrich Teweles, Dramaturg am deutschen Stadttheater in Prag (geb. am 13. November 1856); Paul Werthheimer in Wien (geb. am 4. Februar 1874) und Franz Zimmermann, der noch cand. phil. in Wien war, als die Festschrift erschien. — Griff doch überhaupt die lyrische Bewegung in den letzten Jahren tief in die akademische Jugend ein und ließ manchen Bruder Studio leider viel zu früh zum „Gedruckten" werden. Das beweist der Musenalmanach Berliner Studenten, herausgegeben von G. Fritz, R. Kasseno und E. Scherings (Berlin 1898), dem im Jahre 1899 eine zweite Sammlung folgte. — In neuer Auflage erschien auch Richard Hamels trefflicher „Zauber der Ehe" (1900).

Auch das Epos hatte sich fortentwickelt. Heinrich Hart hatte sein Lied der Menschheit bis zu Moses durchgeführt. Neben ihm war Richard Nordhausen (geb. zu Berlin am 31. Januar 1868) besonders in den Vordergrund getreten. Begonnen hatte er mit Joß Fritz der Landstreicher (1892), das seinen Namen schnell bekannt machte. Den Höhepunkt seines Könnens erreichte er mit Vestigia leonis (1893), während sein Versuch eines modernen Epos „Sonnenwende" (1895) als gescheitert zu betrachten ist.

Auch Julius Grosse war wieder einmal unter die Jugend getreten mit einem modernen Epos, „Das Volkramslied", und auch Otto Franz Gensichen faßte das moderne Leben vielfach in seinen formschönen Versen.

Einen modernen Helden wählte auch ich zum Helden eines größeren Epos, das ich meinen poetischen Erzählungen: „Der Liebesrichter" (1893) und „Der

Vikar" (1897) folgen ließ. Ich wählte den sozialreligiösen Aufstand des Mahdi in Ägypten, der in seinen Ursachen so viel Ähnlichkeit mit den sozialen Spannungen der Länder Europas darbot, aber doch in Stoff und Kostüm der epischen Behandlung soviel näher lag: „Achmed der Heiland" (1898 Berlin).

Die Weltanschauung Nietzsches kam zum scharfen Ausdruck im „Weltgericht" (Leipzig 1895) von Victor von Andrejanoff, geb. zu Koßlow, einer kleinen Stadt des russischen Gouvernements Tambow, am 10. Juli 1857. Mit viel Kraft und Stimmung läßt hier der Dichter, der bis dahin ein weicher Lyriker gewesen war, das Gericht Gottes über die toten Seelen — jenseits von gut und böse —, zu einer Verherrlichung aller Männer der Kraft, zu einer Verurteilung aller Schwachen und Weichen werden. Und ganz ähnliche Gedanken vertritt Eduard von Mayer in seinem kraftvoll geschriebenen Prosaepos: „Die Bücher Kains vom ewigen Leben".

In ganz anderem Sinne läßt Kurt von Rohrscheidt (geb. zu Lützen am 23. Nov. 1857) den Teufel die Verzeihung Gottes erlangen vom christlichen Standpunkte aus in seinem geistreich gedachten Epos „Satans Erlösung" (Leipzig 1894). Einen ganz eigenartigen Gedanken trug in die moderne religiöse Epik auch Paul Friedrich hinein. Er läßt Jesus in der Wüste durch Satan dadurch versucht werden, indem der Böse ihm im voraus alle Greuel zeigte, die das nichtverstandene Christentum in der Welt wachrufen wird: die Neronische Christenverfolgung, die mittelalterlichen Hexenverbrennungen, die französische Bartholomäusnacht und die Verfolgung des Christentums durch den modernen Atheismus der Neuzeit. Aber mutig schließt das Ganze:


Paul Friedrich

Luzifer schweigt und sieht den Träumer — schweigen,
indessen sich das Firmament erhellt.
Schon naht ein herber Wind und weckt aus Schlaf
und Schlummer rings die magern Gräser auf.
Besorgt sieht Satan schon den ersten Streif
des Morgenrots am fahlen Horizont.
Ein Widerschein des purpurroten Lichts
fällt auf das Haupt des schlummernden Propheten.
Da — endlich öffnet er den schmalen Mund —
und flüstert leis: „Weich von mir, Satanas!
Wär' selbst das Blut ein Meer, das wegen mir
in wildem Glaubensstreit vergossen wird,
des Vaters Willen würd' ich dennoch tun.
In seiner Macht liegt all mein Sein begründet,
denn ob ich lebe oder sterbe, stets
gebot er seinen Engeln über mir.
Nur einem würd' ich weichen, wenn dereinst
ein Größerer denn ich das Werk vollendet,
das ich beginnen muß und will. Wer stirbt
um meines Namens willen, der wird leben.
Denn Leben liegt in allem Blut, das je
jubelnd geopfert wird dem Sieg des Lichts." . . . . . .

Achtes Kapitel.

Die Verse der modernen Weiblichkeit.

Aber eine der bedeutendsten epischen Dichtungen moderner Art rührt von einer Frau her — von Marie Eugenie delle Grazie (geb. zu Unterweißkirchen am 14. Juli 1864). Von jeher hat sie sich die höchsten Ziele gesteckt. Neunzehnjährig trat sie mit einem Epos „Hermann" und ein Jahr später mit einem Drama „Saul" hervor, dem freilich der eigentlich dramatische Zug fehlt. An Novellen und Gedichten reifte sie langsam, bis ihr im dreißigsten Jahre ein gewaltiges Werk gelang: das Epos „Robespierre". Das einzige in diesem Gedicht Verfehlte ist der Titel. Nicht der eine Mann ist der Held, sondern die ganze französische Revolution entrollt sich in der Mannigfaltigkeit ihrer blendenden Charaktere und in der furchtbaren Blutigkeit ihrer endlichen Entartung vor den Augen des bald staunenden, bald entsetzten Lesers. Immer schrecklicher entfesseln sich die Leidenschaften, und die Szenen im Parlament, auf der Straße, beim Sturm der Rede und der Waffen erreichen die Wirkung eines oft erschreckenden Realismus, der aber durch die lebensvoll gehandhabten fünffüßigen jambischen Blankverse gemildert und mit gewaltiger Faust zu einer kraftvollen Komposition gebändigt wird. Wenn der Realismus jemals berechtigt ist, so ist er es im Dienst eines großen weltgeschichtlichen Stoffes: wovon wir uns im Kleinrahmen des Alltagslebens mit Widerwillen abwenden, das erscheint als folgerichtige Notwendigkeit,

wenn es den Donnergang der Weltgeschichte begleitet. Von der gewaltigen Kraft dieser Dichterin gebe eine Stelle aus ihrem Gedichte Zarenmahl (Musenalmanach 1893) eine Probe:

Er tafelt .....

Vor der samtverhang'nen Türe,
die Hand am Schwerte, stehen die Hartschiere;
gewandt und mit ehrfürchtigem Gekriech
bedienen ihn die schwänzelnden Lakaien — —
Nun speise, Väterchen, und labe dich!
Sieh, ringsum, deinen Gaumen zu erfreuen,
gehäuft, was nur ein Weltreich bieten kann!
Nicht reden darfst du, Großer, nur ein Winken,
schon deiner stolzen Augen herrisch Blinken
genügt, und was du willst, es ist getan.

Und näher rückt der Zar die goldnen Teller — —
Da, siehe, bricht es plötzlich wie ein greller
und blut'ger Widerschein daraus hervor:
„Gedenkst du Karas?" tönt es an sein Ohr;
„aus jenem Bergwerk, Zar, sind wir gewonnen,
dort glänzt es wie von unterird'schen Sonnen,
von Gold — und alles, Väterchen, ist dein!
Viel hundert Arme werken in den Minen —
Verbannte sind's, Unschuld'ge unter ihnen,
und täglich, stündlich mehrt sich ihre Zahl —
Schlaff ist ihr Körper und ihr Antlitz fahl . . .
Seit Jahren traf ihr Ohr kein andrer Ton,
als das Gesaus' der Ruten, oder Hohn,
wenn schwächer sie die müden Hände rühren;
und treibt sie der Kosack des Nachts zu Bette,
so klirrt an ihrem Arm und Fuß die Kette,
daß sie im Traum noch deine Macht verspüren.
An jedem Barren klebt ein Tropfen Blut,
ein wilder Fluch und eine Tränenflut —
Wir wissen es — wir, deine Prunkgefäße . . .
Allein, was tut es? Gold und Zarengröße
verrosten nie! Nun iß, und laß dir's munden,
der Himmel schenke dir noch viele Stunden!" . . . .

Ist sie die kraftvollste, so ist sie darum natürlich nicht die populärste Dichterin; vielmehr kommt in der Berühmtheit des Tages keine der Bauerdichterin gleich, die der unermüdliche Förderer der Frauendichtung Professor Weiß-Schrattenthal entdeckte. Der Kultus der Johanna Ambrosius stieg in der Reichshauptstadt auf seinen Höhepunkt, als der Verein „Berliner Presse" sie zu einem öffentlichen Vortragsabend einlud und Sudermann sie würdevoll als seine Landsmännin auf die Bühne geleitete. Der erste Band ihrer Gedichte (1894 und 1898) erlebte in vier Jahren sechsunddreißig Auflagen. Die ungeheure Überschätzung ihrer liebenswürdigen, aber nicht sonderlich eigenartigen Begabung erklärt sich eben aus der


Alberta von Puttkamer

Art ihres Eintritts in die Literatur. Liebenswürdig und geistreich steht neben ihr auch Frieda Schanz, seit Jahren vermählt mit dem Schriftsteller und Redakteur Soyaux. Aber auch sie ist nicht abhängig von der jüngstdeutschen Bewegung, ebensowenig wie die liederreiche Königin Rumäniens Carmen Sylva oder deren Freundin Mite Kremnitz. Näher steht der modernen Bewegung mit ihren ernsten, tiefen und formvollendeten Gedichten Alberta von Puttkamer, eine Schlesierin aus Glogau, die in ihren „Dichtungen" (1885), „Akkorden und Gesängen" (1889), „Offenbarungen" 1894 und „Aus Vergangenheiten" kraftvolle Anschaulichkeit für wertvolle Gedanken findet.

Eine Probe bietet für ihre warme Stimmungslyrik das Lied:

Sommernachts.

Wie trunken schläft die Juninacht!
Es ist wie Duft von reifem Korn
weither im Lande aufgewacht —
Die Rose glüht am Heckendorn.
Der Bergwald atmet; manchmal stehen
die Winde aus den Wolken auf
und führen sehnsuchtsschwüles Wehen
der Leidenschaft vom Tal herauf.

Dort blitzt aus dem entschlafnen Land
ein einzig waches Fensterlein,
ich habe bald dein Haus erkannt,
von dort entloht der schwüle Schein . . .
Und aus beglänzten Büschen fragen
mich Nachtigallen, wo du bist,
warum in diesen trunknen Tagen
die Sehnsucht nicht die Liebe küßt. —

Aber mit solchen Empfindungsversen ist ihre Lyrik keineswegs erschöpft. Mit dem feierlich getragenen Tonfall, den ihre Verse meist anschlagen, verbindet sich Kraft und Klarheit. Sie gemahnt in ihren Balladen und Romanzen oft an die besten Zeiten Liliencrons. Hält man Gedichte, wie ihr „Nachts am Lügenfeld", mit der gewaltig dramatischen Zeichnung der Karolingergeister neben die zerfließende Weichheit Bierbaums oder die Unklarheit Dehmels, so glaubt man, die Geschlechter haben ihre Rollen vertauscht. Dabei ist sie, so fern ihr alle Prüderie bleibt, rein und keusch in ihrem Empfinden. Ja, das Thema der Reinheit im Kampf mit wilder Leidenschaft schlägt sie oft an, am edelsten in dem symbolischen Gedicht: „Der Jüngling von Hüningen", der auszieht, um den wilden Wolf zu töten, aber siegend von seinem Gifthauch verpestet wird, und sich lieber selbst dem Tode weiht: „Ich gehe zur Gottheit früh und allein, ein Würger des Bösen — und stolz und rein". Mit ihrer anschaulich lebensvollen Schilderung verklärt sie am liebsten Wald, Berg und Märchenwelt des Elsaß.

Mehr noch steht Hermine von Preuschen den Jüngstdeutschen schon äußerlich nahe. Als Malerin war sie der Welt zuerst bekannt geworden durch ihr aufregendes Bild Mors imperator (Kaiser Tod), das den Tod als Umstürzer der Throne darstellte. In gewolltem Anklang an diesen Bildertitel nannte sie wohl ihre erste Liedersammlung „Regina vitae“ (Königin des Lebens). Aber unter dieser Königin scheint sie den Schmerz verstanden zu haben. Denn die meisten dieser Lieder sagen von Seelenqualen, von schnell verglühender Lust und von Pein und Reue.

„Ich stieg — im Herzen heiße Sonnensehnsucht —
Wie Ikarus, gebrochen, flügellahm,
stürzt' ich hinab in bodenlose Tiefen,
in die ein Sonnenleuchten nimmer kam.
Und ich habe gelitten.

— Doch Jahre schwinden, kommen, schwinden wieder,
was sind sie andres als ein Totentanz
für eines stolzen Herzens Sonnenstreben —
Stumpf seh' ich welken meines Lebens Kranz,
denn ich habe vergessen!“

Diese ernste Stimmung hat sich auch nach dem kurzen Eheglück mit Telmann natürlich nicht verloren. Ihre letzte, nicht ohne eine gewisse Gesuchtheit ausgestattete Sammlung mit dem mystischen Titel „Vom Mondberg“ zeigt das Bild der Verfasserin — die sich jetzt Hermione nennt — umrahmt mit dem düsteren Spruch: „ . . . und so zerrinnt mit Irrtum, Gram und Zeit ein kurzes Leben in die Ewigkeit; durch Tränen spiegelt's, wie im Prisma wieder all seinen Farbenglanz in Bild und Lieder“. — Die eigentliche Mystikerin unter den modern dichtenden Frauen aber ist Maria Janitschek. Sie schloß sich früh der jungen Richtung an, und in Bierbaums Musenalmanachen stand sie in Reih und Glied mit der männlichen Schar. Eine eigentümliche Mischung von irdischem Lebensdrang und einer oft religiös gefärbten Sehnsucht nach dem Übersinnlichen kennzeichnet alle ihre Dichtungen, in denen Vers und Prosa durcheinander fließen wie Welt und Überwelt, und in denen das Gewirr der verschiedenen Spannungen häufig den Anschein des Krankhaften hat, während im nächsten Augenblicke die Äußerung entschiedener Kraft Verwunderung erregt. Eine Probe biete ihre Versskizze:


Maria Janitschek

Geheimnisse.

Der Wildbach braust, es rauscht die Luft,
schwefelfarbnes Gewölke speit rote Flammen,
zerrissne Zweige treiben im Sturm,
die Tiere stecken die Köpfe zusammen.

Auf schroffem Fels, der senkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, steht ein Weib
und jauchzt in die Wolken und herzt einen Mann,
und schlingt ihre Arme um seinen Leib.

„Salve Jehova, brav gewettert,
hier stehen zwei und freuen sich baß
deiner Drommeten und Flammengarben,
rase weiter in deinem Wolkengelaß.

Wir sind sicher vor deinen Feuern,
heißer brennt unsre als ihre Glut,
wir sind sicher vor deinen Strömen,
höher schwillt unser drängendes Blut.
Salve Jehova!"

Die Güsse schweigen,
durch die Wälder geht leises Erzittern hin,
stockende Donner stottert das Echo,
die Wolken schauern und — entfliehen.

. . . .

Monde verstrichen, Jahre vergingen,
Sommer bräunten die Halden an ihren Feuern,
Winter küßten die Tannen, bis sie erblichen

. . . .

Der Adler äzte seine Brut,
buhlende Winde streuten Samen
in Felsensprünge, zwischen Geröll,
die Sonne brannte dazu ihr Amen.

Da schleicht inmitten des Festgejubels
ein Schatten über die Hochzeitsstätte,
ein Leichnam, der unbegraben ist,
der sehnt sich nach seinem letzten Bette.

Gierig blicken die Augen nach der Tiefe,
wo der Tod im Finstern sein Messer schleift,
befriedigt messen sie den gähnenden Abgrund,
da — zitternd die Hand nach dem Haupte greift.

Ein schroffer Felsen, der senkrecht fällt
ins leere Dunkel, türmt sich auf,
Edelweißwiesen träumen still,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf.

Vor Jahren. Roter Himmel rings,
auf diesem Fels ein Mann, ein Weib,
er starb ihr jüngst, wer sagt warum?
Was suchet hier ihr müder Leib?

. . . .

Auf schroffem Felsen, der senkrecht fällt
in die gähnende Tiefe, ruht die Sonne,
Tannen raunen aus der Schlucht herauf,
Die Tiere kosen in scheuer Wonne.

Es ist alles wie früher, ...
O Jehova!

Zur allerjüngsten Schar der Poetinnen gehörte auch Ricarda Huch, wie sie mit ihrem Geburtsnamen heißt, verehelichte Ceconi. Sie ist zu Porto Alegre in Brasilien geboren am 10. Juli 1864, aber sie fühlt sich heimisch in der Schweiz, wo sie studiert und die Würde eines Dr. phil. erlangt hat. Eine Anzahl geschichtlicher Abhandlungen und Forschungen haben ihren Namen der Wissenschaft bekannt gemacht, und auch mit ihren Erzählungen versetzt sie sich gern in frühere Zeiten. Ihre frischen „Gedichte" (1891 und 1894) zeigen lebhafte Empfindung und Naturanschauung:

Hoch über meinem Vaterland. . .

Hoch über meinem Vaterland
auf einem Thron von Stein,
den Strauß von Enzian in der Hand,
sitz' ich im Sonnenschein.

Die Wolken wandern über mir
und unter mir dahin;
neugierig schaut das Murmeltier
und weiß nicht, wer ich bin.

Der Wind um meinen Scheitel zieht
und weht mir Kühlung zu,
o Land, so weit das Auge sieht,
ist nichts so schön wie du!

Und wenn die Sonne westwärts wich,
steig' ich zum Tal hinab
und bitte Gott um Heil für dich,
und hier für mich ein Grab.

Wenn drüber hin die Gemse springt,
und bei der Firne Schein
der Sturm das Lied der Freiheit singt,
dann zittert mein Gebein.

Eine große Reihe der Empfindungen von leidenschaftlicher Liebe bis zum realistischen Lebenshumor durchläuft Thekla Lingen (geb. zu Goldingen in Finland am 18. März 1866) in ihrer Sammlung „Am Scheidewege". Als Humoristin zeigte sie sich in:


Thekla Lingen

Ganz wie bei uns.

Schusters Lotte, ein frühreifes Kind,
wie sie bei armen Leuten sind,
hatte in ihren dreizehn Jahren
bei Vater und Mutter viel Not erfahren,
und so gelernt, daß um glücklich zu sein,
man Geld nur braucht — nur Geld allein.
So kam es denn, daß mit der Zeit
im jungen Herzen nagte der Neid,
und wuchs ein Haß ohnegleichen
gegen die Reichen.

Eines Abends im Dämmerschein
schlendert sie durch die Straßen allein,
im Viertel, wo die Reichen lebten,
die stets in ihren Träumen schwebten.
Oh, das war nun einmal schön,
die hellerleuchteten Fenster zu sehn:
Mit Spitzen und roten Seidengardinen,
vom elektrischen Licht beschienen,
und seltene Blumen und Palmenbäume,
so recht wie Zaubermärchenträume!
Und gar unten, aus den Küchen,
da strömt es nur so von Wohlgerüchen
zu Lotten hinauf.
Und sie sperrte Mund und Nase auf.

Ach ja! Die hatten es alle gut —
und Lotten wurde neidisch zumut. —
Und still war es hier!
Kein Rädergerassel und kein Geschrei;
und rollte einmal ein Wagen vorbei,
dann sauste er wie im Traume dahin, —
da saßen geputzte Damen drin
mit feinen Kindern — in Samt und Seiden,
— (die mochte sie nun gar nicht leiden) —
aber dafür die noblen Herrn,
die hatte sie nun wieder gern,
in hohem Hut und geschniegeltem Haar,
und Lackstiefeln — fünfzig Mark das Paar,
das wußte sie ganz genau, — und alles!

Ach ja, das wär' ein Leben!
Was hätte Lotte nicht drum gegeben!
und wehmütig schnuppert sie in der Luft
nach dem feinen Zigarrenduft,

und seufzte und dachte:
Schon das wäre schön,
die Herrlichkeiten einmal nahe zu sehn!
Im Nu hing sie am Gitterzaun,
um in die erleuchteten Fenster zu schau'n,
und guckte hinein:
War das aber fein!
Und reckte das Hälschen höher hinauf —
und plötzlich riß sie die Augen auf
und sah — und sah es ganz genau,
da stand eine weinende Frau,
und da — und da — nicht fern
einer von den noblen Herrn,
die Hand erhoben zu drohendem Schlag —
— — — — — — — — — — — — — — —
Und Lotte vor Schreck auf dem Pflaster lag,
es schien ihr wie ein böser Traum,
und sie faßte es kaum,
was sie gesehn,
und wie es da drinnen konnte geschehn.
Dann plötzlich rief sie erleichtert aus:
„Das ist ja ganz wie bei uns zu Haus!"

Mit ihren „Gedichten" machte Anna Ritter (geb. zu Elbing am 23. Febr. 1865) großes Aufsehen. Eine starke dichterische Anschauung ist ihr eigen. So schildert sie folgende Vision:

Auf dem Goetheweg zum Torfhause.

.... Tief liegt der Schnee. Die dunklen Tannen ragen
wie Riesen aus dem stillen Grund herauf,
von fernen Höhen kommt ein seltsam Schimmern,
und tausend winzige Kristalle flimmern
im blassen Schein der Wintersonne auf.
Da tönt ein Schritt ... aus weiß verbrämten Bogen
trittst du hervor, der dunkle Mantel wallt
um deines Leibes blühende Gestalt,
du hast den Hut tief in die Stirn gezogen,
als wolltest du, ganz in dich selbst versenkt,
von keinem Bild der Erde abgelenkt,
hinuntersteigen in dein eignes Leben,
den Rätselschatz der Tiefe aufzuheben.
Gewölk steigt auf ... in regellosen Massen
schiebt sich's empor .... ein fahles Dämmerlicht
verdrängt die Sonne, rauhe Winde fassen
den zähen Tann
mit wilden, kampferprobten Fäusten an,
daß dir der Schnee in großen, weißen Flocken
ins Antlitz stiebt. Du schreitest fest voran,
den Höhen zu, die dich verheißend locken.
Dein Auge leuchtet, deine Sinne lauschen
geheimen Stimmen, die kein Ohr erfuhr:
Im Wehn des Windes, in der Bäume Rauschen
spricht sie zu dir, die ewige Natur,
und was im Traume wechselvoller Stunden
sich dir entwand, dir unverständlich war,
den Urquell deiner Kraft, der frisch und klar
tief in dir rinnt — du hast ihn neu gefunden.

Einer älteren Generation entstammend kam Mia Holm (geb. zu Riga am 14. September 1845) auch erst in den letzten Jahren zu größerer Bekanntschaft.

Ihre „Gedichte" erschienen 1882 zur Zeit, da die junge Literaturrevolution begann, aber größeres Aufsehen erregten erst ihre Mutterlieder (1897) und ihre „Verse" (1899). Sie zeigt sich als geistreiche Versdichterin in den Zeilen:

Auf falschem Wege.

Den Weg, den er mir wies, bin ich gegangen:
Auf Blumen trat ich, und sie wurden Schlangen.
Die Schlangen haben mich ins Herz gebissen
und meine Seele haben sie zerrissen. —
Da hob ich meine Augen auf zum Licht
und schaute Gott ins Strahlenangesicht,
und hilfeheischend streckte ich die Hände,
daß er, sich neigend, meine Qualen ende —
da ward der Strahlenglanz zu Blitzesschein,
und donnerrollend fuhr herab ein: Nein!
Ich aber ließ nicht ab mit Bitten, Flehn,
ich rang mit Gott, und endlich ist's geschehn:
Er neigte sich erbarmend zu mir nieder,
und selig wandle ich auf Blumen wieder.

Neuntes Kapitel.

Das Suchen nach einer „neuen Lyrik".

Die ungeheure Hochflut lyrischer Dichtungen von männlichen und weiblichen Schriftstellern ließ allgemach die deutsche Dichtung wieder in das alte Fahrwasser von Reim und Rhythmus gleiten. Aber nun gab es unter den Lyrikern eine ganze Reihe von ausgesprochenen Versuchen, die sogenannte neue Lyrik zu entdecken.

Der erste, der hier erwähnt zu werden verdient, ist Ferdinand Avenarius (geb. zu Berlin am 20. Dezember 1856), der mittlerweile in Dresden, wohin ihn früh sein Schicksal geführt, eine vornehme Zeitschrift „Der Kunstwart" geschaffen hatte und sorgfältig redigierte. Nach langem Schweigen trat er jetzt wieder mit einer Dichtung hervor, die den sonderbaren Titel „Lebe!" führte (1883). Man kann diesen Titel nicht besser erklären und den Inhalt nicht besser erzählen, als es der Dichter selbst in seiner Vorrede getan hat:

„Ich habe den Titel aus sprachlichen Gründen ungern gewählt, konnte ihn aber nicht umgehen, da er den eigentlichen Inhalt andeutet, wie kein anderer. Der Held der Dichtung verliert unerwartet und gerade, da er ein Heim begründen will, seine leidenschaftlich geliebte Braut. Zunächst kann er den Verlust nicht fassen — als er ihn nach und nach begreift, erkennt er auch mehr und mehr, wie sein bisheriges Leben in dieser Gestorbenen gewurzelt hat; haltlos treibt er nun der Verzweiflung, dem Wahnsinn, dem Selbstmord entgegen. Da stellt ihn das Schicksal plötzlich mitten hinein in anderer Menschen Leid, zwingend, zu vergleichen. Und wie er sich sträuben mag, er kann sich der Wirkung so eindringlicher Anschaulichkeit nicht entziehen. Leise zuerst, doch nach und nach anschwellend zu unwiderstehlichem Befehl hallt aus dem Unbewußten

seiner Seele das Lebe! Die Wohltat des Mitleids, des Denkens und des Sorgens für andere, der Arbeit überhaupt geht ihm allmählich auf und dazwischen das Bewußtsein davon, wie viel ihm die Geschiedene gegeben hat, was nicht gestorben ist. Die Ahnung erdämmert, die Erkenntnis erlichtet sich ihm, daß gerade der Schmerz alle Kräfte seiner Seele geübt und gestärkt hat zur Empfänglichkeit auch für das Große und Schöne. So geht auch jene Zeit vorüber, da er in Entsagung auf eigenes Glück nur aus Pflichtgefühl weiterzuleben entschlossen ist: als ein Weihegeschenk des tiefsten Schmerzes erkennt er in sich die Fähigkeit auch zu tiefinnerlicher Freude. Den wir als unreifen Jüngling kennen gelernt, verlassen wir als einen zu voller geistiger Mannheit gereiften großen Menschen.“

In der Tat ist die Art, wie der Dichter Schritt für Schritt diesen Menschen in allen seinen Stimmungen auf dem Werdegang seiner Seele begleitet, geradezu ergreifend. Allen Seelenzuständen wird er gleich gerecht, dem jungen Lebensglück mit der jauchzenden Hoffnung, dem langen, langen Kummer und dem späten lichthellen Trost. Man sagt nicht zu viel, wenn man dies wenig bekannt gewordene Büchlein für eine der schönsten Dichtungen der neuen Literatur erklärt.



Da sie jedoch grade durch den Zusammenhang so vieler einzelner Lieder nur ihre Bedeutung erhält, so vermag eine herausgerissene Probe nur einen schwachen Eindruck zu bieten. In der Zeit kurz nach dem schweren Verlust erlebt der Held u. a. folgende Stimmung.

„Heut' traf ich einen, den auch du gekannt.
In einem Zug ums Auge, sagten sie,
sei er dir ähnlich, ich — ich fand es nie.
Doch wie ich heut' ihn sah und unverwandt
das Bürschlein mir nun sorgsam scharf beschaue —
da seh' auch ich's: Dort zwischen Aug und Braue
die Linie ist der deinen ähnlich — ja!
Und lange stand ich wie verloren da.

Zwei Monde sind seit deinem Tod vorbei,
zwei Monde Schlafs und dumpfer Träumerei —
jetzt muß mich eine Zufallsposse wecken,
ein Zug von dir — im Antlitz eines Gecken.

Jetzt äfft mich ein Gespenst mit deinen Zügen,
zwingt mich, statt weg mich in den Traum zu lügen,
hier auf der Welt mit ihrer Nichtigkeit
zu bleiben und zu sehn, wie endlos weit
von allem, was da lebt, zu dir die Kluft —
so wach' ich denn. Am Sarg. In einer Gruft."

„Von deinem Grab am Meere zu den Stätten
des Alpenlands, die dich und mich gekannt,
jagt es mich hin und her — 's ist alles tot
und trauert so in Eis und Schnee mit mir.
Doch furchtbar wird die Zeit, die kommen soll,
ach, furchtbar ist der Frühling — wenn die Welt
aufsteht und jubelt, und du bist nicht da:
Ich kann's nicht denken, Gott . . ."

„Im Tannenwalde droben, unsers ersten Glücks
Vertrauten, tote Liebe, such' ich dich.
Wehmütig in den Wipfeln zittert aus
das letzte Abendrot, und weiches Dunkel
versenkt das Irdische. Dann, tote Liebe,
mit leisem Gruße her zu mir trittst du,
dann gehen wir mitsammen. Und der Wind
erwacht hoch droben, und wir lauschen ihm
wie ehedem. Der Wind rauscht in den Buchen
und singt zu uns und rauscht und singt uns zu
von Kommendem.

Siehst du das kleine Haus, das er umsingt?
Von Kinderstimmen mischt sich's in sein Lied,
und durch die Fenster leuchtet goldig her,
mein Weib, das Glück, das reiche, stolze, strahlende,
das große Glück. Die Zukunft, Gertrud, grüßt,
die Zukunft grüßt! . . .

Der Bergwald rauscht, der Bergwald singt und rauscht,
am Arme dich schreit' ich halboff'nen Aug's
den Hang hinab. Was er uns zugesungen,
mit Fäden Lichtes spinnt es in uns fort,
zu deiner alten Wohnung kommen wir.
Ein Kuß, ein Händedruck, im Weggeh'n schon
nochmals ein Gutenacht . . .

Und erst, wenn ich daheim, erfaßt es mich,
und wie ein Geier krallt in mich der Schmerz."

Statt aber auf das Gelingen einer so vollendeten Dichtung stolz zu sein, war Avenarius nur stolz darauf, die „neue Lyrik" entdeckt zu haben, und meinte schließlich am Schluß der Vorrede, daß diese von ihm entdeckte „große lyrische Form", die neben die große dramatische und epische Form trete, auch dann „weiterer Bemühungen als würdig" erscheine, „wenn die persönliche Begabung des Verfassers nicht genügt hat, sie hier an einem dichterisch wertvollen Beispiel zu verkörpern". Als ob das Schaffen eines wirklichen Kunstwerks in noch so alter Form nicht hundert=

tausendmal mehr wert sei als mißlungene Versuche in einer sogenannten neuen Form. Die Neuheit dieser Form kann auch nicht unbedingt zugegeben werden — Chamisso u. a. haben ähnliche Liederzyklen gedichtet. Aber jedenfalls war diese subjektive Lyrik von Avenarius mehr berechtigt, sich für die Lyrik der Zukunft auszugeben, als einst Harts Theorie von der Objektivität.

Aber zu einer wahren Schultheorie ließ sich wieder einmal Arno Holz fortreißen. Nach siebenjährigem Schweigen kündigte er in Hardens „Zukunft“ seine neue Lyrik an.

„Eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet, und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt. Eine solche Lyrik, die von jedem überlieferten Kunstmittel absieht, nicht, weil es überliefert ist, sondern weil sämtliche Werte dieser Gruppe längst aufgehört haben, Entwicklungswerte zu sein, habe ich in meinem Buche versucht. — Wozu noch der Reim? Der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie, der Tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken .... So arm ist unsere Sprache an gleichauslautenden Worten, so wenig liegt dies „Mittel“ in ihr ursprünglich, daß man sicher nicht allzusehr übertreibt, wenn man blind behauptet, fünfundsiebzig Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vornherein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Äquivalent ... Ähnlich die Strophe. Wie viele prachtvollste Wirkungen haben nicht ungezählte Poeten Jahrhunderte lang mit ihr erzielt! Wir alle, wenn wir Besseres nicht zu tun wissen und alte Erinnerungen locken, wiegen uns noch in ihr. Aber ebensowenig wie die Bedingungen stets dieselben bleiben, unter denen Kunstwerke *geschaffen* werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke *genossen* werden. Unser Ohr hört heute feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich aus unserer Lyrik heraus muß. Was im Anfang Hohes Lied war, ist dadurch, daß es immer wiederholt wurde, heute Bänkelsängerei geworden.“

Und nach diesem neuesten Rezept dichtete er nun seine Liedersammlung „Phantasus“ in einem Stil, den er vor Jahren schon einmal in der „Freien Bühne“ angeschlagen hatte und den man nicht mit Unrecht „lyrischen Depeschenstil“ taufte. Einige Beispiele!

Schmerz.

Vergeben?
Ich?
Dir?
Längst!
Ich tat's, noch eh' ich's wußte.

Aber vergessen?
Vergessen??

Ach, wenn ich's könnte!!
Oft,
mitten im hellsten Sonnenschein,
wenn ich fröhlich bin,
und „an nichts denke“,
plötzlich,
da:
Grau hockt es vor mir,
wie eine Kröte!
Und alles, alles scheint mir wieder schal!
Schal und trostlos.
Das ganze Leben.

Und ich bin traurig,
traurig über dich
und — mich.

Herbst.

Eine Düne.
Auf ihr
einsam
ein Haus,
draußen Regen,
ich am Fenster.

Hinter mir
Ticktack
einer Uhr,
meine Stirn
gegen die Scheibe.

Nichts.
Alles vorbei!

Grau ist der Himmel,
Grau ist die See
und grau
das Herz.

Ich bin ein Stern. Ich glänze.
Tränenbleich
hebst du zu mir dein Gesicht;
deine Hände
weinen.

Tröste mich!
Ich glänze.
Alle meine Strahlen
zittern in dein Herz. —

Alles Ernstes glaubt Arno Holz, daß dieser neue Stil von allen Dichtern später angenommen werden müsse, wenn nicht die Lyrik im Dilettantismus der Form vollständig untergehen solle. Nur ein Arno Holz kann verlangen, daß man ihm auf solche Behauptung ernsthaft antwortet — nämlich: daß gerade dieser neue Stil dem Dilettantismus die Pforten sperrweit öffnen würde, denn so kann schließlich jeder — „dichten“. Den besten Beweis dafür hatte der Erfinder darin, daß sogleich eine Anzahl Jünger bei demselben Verleger (Sassenbach in Berlin) in derselben Manier zu dichten anfingen. Ich schlage da von Georg Stolzenberg „Neues Leben“ auf und finde darin:

Ein Engel,
hebt mich, reißt mich aus der lieben Erde.
Du warst gut.
Ich verpflanze dich ins Paradies.
Laß mich
Horch mal,
wie drollig dort der Sperling piepst! —

Ist das nun von Holz oder Stolzenberg? Ja — ist es überhaupt wert, von irgend jemandem zu sein? Ewig schade ist es nur um den Dichter des „Buches der Zeit“!

Aber um dieselbe Zeit hatte sich noch eine andere Gruppe von Dichtern zusammengefunden, die ebenfalls einen neuen Stil schaffen wollte.

Einer von ihnen war bereits früher hervorgetreten: Hugo von Hofmannsthal (geb. zu Wien am 1. Februar 1874). Sehr früh hatte er Dichtungen veröffentlicht, so mit siebzehn Jahren sein „Gestern“ (1891), drei Jahre später „Der Tor und der Tod“ (1894). Aber das erste Mal hatte er sich „Teofil Morren“ und das zweite Mal „Loris“ genannt. Damals führte ihn Hermann Bahr, der eben wieder nach Wien gegangen war, mit Begeisterung in die Literatur ein. Aber Hofmannsthal suchte sich später seinen eigenen Kreis, und so fand sich eine junge Gesellschaft Poeten zusammen, von denen man sagen kann, daß sie jetzt recht geflissentlich


Hugo von Hofmannsthal

das Gegenteil der früheren Jüngstdeutschen darstellten. Hatten zehn Jahre zuvor die jungen Leute nicht früh genug in die Öffentlichkeit treten können, so machte dieser neue Kreis es sich geradezu zum Gesetz, zunächst völlig vornehm im Verborgenen zu bleiben. Die deutsche Jugend wurde ja unter dem Einflusse Nietzsches „vornehm“. Das war das neueste Schlagwort! Und so sammelten sie sich in einem ausschließenden Kreise und gründeten sich eine Zeitschrift „Blätter für die Kunst“, die keineswegs für Geld bezogen werden konnte, sondern „einen geschlossenen, von den Mitgliedern geladenen Leserkreis“ sich heranbildete. Und diese Zeitschrift kündigte nun ihre Zwecke — in höchst sonderbarer Orthographie — an mit den Worten:

„Sie will die Geistige Kunst auf grund der neuen fühlweise und mache — eine kunst für die kunst — und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang, sie kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen, aber in ein anderes gebiet gehören als das der dichtung.“ —

Den Gegensatz gegen die früheren Bestrebungen drückte man nicht zusammenhängend aus, sondern — da Nietzsche ja aphoristisch geschrieben hatte — so orakelte man auch hier nur in Merksprüchen:

„Zwischen älterer und heutiger kunst gibt es allerdings einige unterschiede: — Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen keine betrachtung sondern darstellung keine unterhaltung sondern eindruck. — Die älteren dichter schufen der mehrzahl nach ihre werke oder wollten sie wenigstens angesehen haben als stütze einer meinung: einer weltanschauung — wir sehen in jedem ereignis jedem zeitalter nur ein mittel künstlerischer

erregung, auch die freiesten der freien konnten ohne den sittlichen deckmantel nicht auskommen (man denke an die begriffe von schuld usw.) der uns ganz wertlos geworden ist.

Drittens die kürze — rein ellenmäßig — die kürze. — das Gedicht ist der höchste der endgültige ausdruck eines geschehens: nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung. was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung: auswahl maß und klang. — Viele die über ein zweck-gemälde oder ein zweck-tonstück lächeln würden glauben troß ihres leugnens doch an die zweck-dichtung. auf der einen seite haben sie erkannt daß das stoffliche bedeutungslos ist, auf der andern suchen sie es beständig und fremd ist ihnen eine dichtung zu genießen. — Erzählung. Man verwechselt heute kunst (literatur) mit berichterstatterei (reportage) zu welch letzterer gattung die meisten unserer erzählungen (sogen. romane) gehören. Ein gewisser zeitgeschichtlicher wert bleibt ihnen immerhin obgleich er nicht dem der tagesblätter gerichtsverhandlungen behördlichen zählungen u. ä. gleichkommt. — Eine neubelebung der Bühne ist nur durch ein völliges in-hintergrund-treten des schauspielers denkbar."

Versuchen wir diese Orakelsprüche näher zu beleuchten.

Worauf die neue Schule ausging, — denn als eine solche muß man den Verein dennoch bezeichnen, — das war: die ganze Dichtung in Stimmung aufzulösen. Man kann den Gedanken jener Allerneuesten etwa so nachdenken: Der Mensch wird in Schicksale verwickelt und erlebt ein äußeres Geschehen — diese Erlebnisse zu schildern wäre also Reporterdienst, einfache Berichterstattung. Aber das Ergebnis all des Geschehens ist ein Zustand, in den der Mensch versetzt wird; diesen zu schildern wäre naturalistische Zustandsmalerei. Aber drittens: während der Mensch das äußere Geschehen erlebt und in jenen neuen Zustand eintritt, empfindet er Stimmungen: diese festzuhalten wäre, nach dieser allerneuesten Theorie, die einzige Aufgabe der Dichtung.

So hat das eigentliche Haupt der neuen Schule Stefan George (geb. zu Bingen a./Rh. 1865) zwei „Trilogien" herausgegeben, die jede für sich einen sonderbaren lyrischen Niederschlag epischen Geschehens darstellt. Die erste besteht aus den drei Teilen „Hymnen", „Pilgerfahrten" und „Algabal". Der Verfasser leitete sie selbst durch folgende Vorbemerkung ein:

„Es steht wol an vorauszuschicken daß in diesen drei werken nirgends das bild eines geschichtlichen — oder entwicklungs-abschnittes entworfen werden soll: sie enthalten die spiegelungen einer seele die vorübergehend in andere zeiten und örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat. dabei kamen ihr begreiflicherweise ererbte vorstellungen ebenso zu hilfe als die jeweilige wirkliche umgebung; einmal unsere noch unentweihten täler und wälder ein andresmal unsere mittelalterlichen ströme dann wieder die sinnliche luft unserer angebeteten städte. jede zeit und jeder geist rücken indem sie fremde und vergangenheit nach eigner art gestalten ins reich des persönlichen und heutigen und von unsern drei großen bildungswelten ist hier nicht mehr enthalten als in einigen von uns noch eben lebt."

Aber diese so komplizierte Dichtungsart des Herrn George bedurfte eines ganz besonderen Erklärers, der dem Publikum gegenüber den Schulmeister spielen mußte. Dieser Rolle hat sich Herr Karl August Klein unterzogen:

„Jedes einzelne Gedicht ist ein Bild, eine Szene. Handelnde Person ist überall die Seele des modernen Künstlers. In den Hymnen sehen wir sie mit noch deutlicher Weltfreude über Gärten und Uferlandschaften schweben, in den Pilgerfahrten tritt sie uns entgegen unter dem Symbol des Wanderers mit sehnsüchtigen, aber unterdrückten Leidenschaften, in Algabal unter dem Symbol des byzantinischen Imperators, der im Rieseln der Metalle und überreichen

Gewänder sich zu Tode trauert. Im ersten Buch herrschen Trompete und Pauke vor, im zweiten Leier und Flöte, im dritten lange vibrierende Fiedelstriche, die wie Verzweiflung klingen und den Sinn verwirren."

Etwas Sinnverwirrendes hat diese neue Kunst ganz natürlich. Wer das männliche Bedürfnis hat, zu wissen: was er liest und wovon die Rede ist, dem wird bei dieser ewigen pflaumenweichen Stimmungsträumerei schließlich schlimm und weh zumute. Und darin haben George und seine Schar sehr unrecht, wenn sie glauben, sich auf drei frühere deutsche Dichter beziehen zu dürfen: erstens auf Goethe! Freilich, eine so reiche Natur, wie der Altmeister, bietet jedem eine Seite dar, und er hatte auch weiche Augenblicke, wo er von der „Ruh' über allen Wipfeln" träumte; aber wenn er einen Roman oder ein Epos schrieb, dann zerfaserte er seinen Stoff nicht zu inhaltlosen Stimmungen, sondern dann erzählte er Handlungen und schilderte Gestalten — und wenn auch Herr George darum das göttliche Lied von „Hermann und Dorothea" für einen „Reporterbericht" erklären sollte. Zu Unrecht auch beruft man sich auf Jean Paul und Hardenberg-Novalis, als ob nicht der eine seine Zerfahrenheit durch seinen sprühenden Geist gewürzt und der andere für seine gestaltlose Träumerei in einer tiefen und ehrlichen Religiosität den Wurzelboden gefunden hätte. George aber ist ein bloßer Formalist, ein bloßer Wortkünstler, der mit musikalischen Klängen Stimmung zu machen weiß. Gerät doch sein eifrigster Bewunderer Richard M. Meyer z. B. in Entzücken darüber, wie George einmal die bleiche Färbung eines Raumes mit bleichen Vokalen ausmalt:

„Daneben war der raum der blassen helle
der weißes licht und weißen glanz vereint,
das dach ist glas, die streu gebleichter felle
am boden schnee und oben wolke scheint."

Ein besseres Beispiel von Georges künstelnder Sprachfertigkeit scheint mir aber folgendes Gedicht zu geben:

Weihe.

Hinaus zum strom! wo stolz die hohen rohre
im linden winde ihre fahnen schwingen
und wehren junger wellen schmeichel-chore,
zum ufermoose kosend vorzudringen.

Im rasen rastend sollst du dich betäuben
an starkem urduft, ohne denkerstörung,
so daß die fremden hauche all zerstäuben.
Das auge schauend harre der erhörung:

Siehst du im takt des strauches laub schon zittern
und auf der glatten fluten dunkelglanz
die dünne nebelmauer sich zersplittern?
Hörst du das elfenlied zum elfentanz?

Schon scheinen durch der zweige zackenrahmen
mit sternenstädten selige gefilde,
der zeiten flug verliert die alten namen
und raum und dasein bleiben nur im bilde.

Nun bist du reif, nun schwebt die herrin nieder,
mondfarbene gazeschleier sie umschlingen,
halboffen ihre traumesschweren lider
zu dir geneigt, die segnung zu vollbringen:

Indem ihr mund auf deinem antlitz lebte
und sie dich rein und so geheiligt sah
daß sie im kuß nicht auszuweichen strebte
dem finger stützend deine Lippe nah. —

Die übrigen Dichter, die sich um George scharen, sind: Hugo von Hofmannsthal (geb. zu Wien am 1. Februar 1874), Paul Gerardy, Karl Wolfskehl (geb. zu Darmstadt am 7. September 1869), Ludwig Klages, Leopold Andrian, Richard Perls, Max Dauthendey, Oscar Schmitz, Ernst Hardt, Karl Gustav Vollmoeller, August Oehler. Einer weiteren Öffentlichkeit sind sie zuerst bekannt geworden durch einen Aufsatz des Berliner Universitätsdozenten Richard M. Meyer: „Ein neuer Dichterkreis" (Preuß. Jahrb. April 1897). Einen Auszug aus ihrer Zeitschrift mit Beiträgen aller Mitglieder ihres Kreises boten sie zwei Jahre später der Öffentlichkeit dar unter dem Titel „Blätter für die Kunst, eine Auslese aus den Jahren 1892—1898" (Berlin 1899). Gleichzeitig erschienen bei demselben Verleger Stefan Georges Werke, die vorher nur als Manuskriptdruck an Freunde vergeben worden waren, in einer zweiten, für den Buchhandel bestimmten Ausgabe in drei Bänden.

Der bedeutendste von seinen Freunden ist zweifellos Hofmannsthal, der auch weit höher zu stellen ist als der künstelnde George. Ja, er ist wirklich geboren zum Lyriker — und zwar zum Lyriker größten Stils, bei dem Gedanke, Empfindung und Wort in eins klingen; aber er will als Dramatiker gelten, und gerade das ist ihm versagt, wenigstens — solange er sich nicht von dem, alles Leben tötenden, Dogma der Herren George und Klein befreien kann, die im scharfen Erfassen des Gegenständlichen, in der Handlung und der plastischen Charakteristik das Reportergeschäft erblicken. Übrigens scheint Hofmannsthal sich auch schon langsam von diesem Dogma zu lösen. — Als die „Freie Bühne" sein Schauspiel „Die Frau am Fenster" brachte, stand jeder Nichteingeweihte diesem sonderbaren Werke verständnislos gegenüber. Grelle typische Gegensätze in der Charakteristik: Ein schrecklicher grüngekleideter Mann, der ein starkes Pferd ohrfeigt, daß es zittert wie ein Hund; der einen gesetzlich geschützten Gesandten auffordert, den Brief zu „fressen", den er eben selbst gebracht hat, und den sich Weigernden in die Etsch werfen läßt; und seine Frau, ein ganz verträumtes Wesen, die nachts am Fenster steht und die Strickleiter hinabwirft, auf der das Ideal ihrer Seele hinaufklimmen soll! Und in diesem Augenblick wird die Frau abgefaßt von ihrem grünen Mann und verfällt einer unheimlichen Rache, die man nicht versteht. Ja, man versteht das ganze Stück nicht; aber nach der Ansicht der George-Schule soll man auch ein Kunstwerk nicht verstehen. — Fast das ganze Stück ist ein Monolog der Frau, nur vorübergehend unterbrochen durch ein Gespräch mit ihrer Amme. Alles, was der Mann tut, geschieht hinter den Kulissen. Nur immer steht die Frau am Fenster

und tut das, was die „Freie Bühne" früher als Eselsbrücke verpönt hatte: sie hält reflektierende Monologe und erzählt in direkter Charakteristik sich selbst, was sie erlebt hat und was sie empfindet. Das Ganze ist eben kein Drama, sondern ein gesprochenes Bild: „Die Frau am Fenster". Auf der Bühne ist es unmöglich; beim Lesen aber entzückt es durch Gedankentiefe und seelenvolle Verssprache. Eine lebendigere Handlung erfand Hofmannsthal in seiner „Hochzeit der Sobeïde". Aber die Geschichte von der Frau, die ihren geistvoll edlen Mann in der Hochzeitsnacht verläßt, um einen ihr längst untreu gewordenen Geliebten im Hause seines reichen und geizigen Vaters aufzusuchen und sich da so lächerlich zu machen, daß ihr nur noch der Tod übrig bleibt — diese Geschichte an sich ist gewiß ohne Natur, ohne Wahrheit und Reiz. Aber die einzelnen Bilder sind mit Künstlerauge angeschaut, und die Sprache ist stellenweise durchdrungen von Schönheit und Weisheit. Darum möchte ich den Höhepunkt von Hofmannsthals Schaffen in seinem früheren Drama „Der Tod des Tizian" suchen. Hier ist gar kein wirkliches Drama versucht. Der Held betritt die Bühne gar nicht. Die ahnungsvollen Schauer seines Sterbens schweben nur über der harrenden Schar seiner Getreuen, die von ihm schwärmen und in wunderbarer Sprache den Meister der Schönheit feiern:

Gianino. Er hat den regungslosen wald belebt:
Und wo die braunen weiher murmelnd liegen
und efeuranken sich an Buchen schmiegen,
da hat er götter in das nichts gewebt:
Den satyr der die syrinx tönend hebt,
bis alle dinge in verlangen schwellen
und hirten sich den hirtinnen gesellen ...

Batista. Er hat den wolken die vorüberschweben,
den wesenlosen, einen sinn gegeben;
der blassen weißen schleierhaftes dehnen
gedeutet in ein blasses süßes sehnen,
der mächt'gen goldumrandet schwarzes wallen
und runde graue die sich lachend ballen
und rosig silberne die abends ziehn:
Sie haben seele, haben sinn durch ihn.
Er hat aus klippen, nackten, fahlen, bleichen,
aus grüner wogen brandend weißen schäumen,
aus schwarzer haine regungslosen träumen
und aus der trauer blitzgetroffner eichen
ein menschliches gemacht das wir verstehen
und uns gelehrt den geist der nacht zu sehen.

Paris. Er hat uns aufgeweckt aus halber nacht
und unsre seelen licht und reich gemacht ...



Schluß.

So erstrebt die letzte der vielen Dichterschulen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die Auflösung der rauhen Wirklichkeit in klangvolle gedankenreiche Schönheit. — Mit dem Kampfe gegen das Herkömmliche und Triviale für Schönheit, Kraft und Gedankenstärke hatte der Kampf der jungen Dichter im Anfange der achtziger Jahre begonnen. Dann kam die Forderung hinzu, die soziale Frage und die Arbeit des Tages in diese Kunst der Schönheit hineinzuziehen. Dann entrüstete man sich über die Schönheit, verwarf den Vers und wollte nur noch die Prosa des Arbeitslebens dargestellt sehen. Man lachte über die Liedersänger. Man wollte nur noch den Roman und das Drama anerkennen, und beide sollten nur noch die krasse Wirklichkeit im Buche und auf der Bühne zeigen. Jetzt machte man die Ungerechtigkeit der Welt in der künstlerischen Darstellung noch ungerechter und den Schmutz noch schmutziger, bis einige auf den Einfall kamen, daß doch auch der Reichtum und die Üppigkeit in der Wirklichkeit vorhanden waren. Und nun schwelgten die Realisten an den Tafeln der Reichen, hielten es mit den Glücklichen und den „Starken" und gewöhnten sich, mit diesen über die Ungerechtigkeit der Welt vornehm zu lachen. Anstelle des Hinterhausdramas trat die Salonsatire, anstelle der naturalistischen Armutsdarstellung der leichtfertige Dirnenroman. — Und dann tauchte plötzlich die Schönheit wieder auf. Berauschend, wie eine neue Offenbarung, strömten die Verse wieder daher; sie erklangen auf der Bühne, sie weihten den Roman wieder zum Epos, und sie ließen tausendfältig die Lust und das Leid der Menschen wiedererklingen aus jungem Herzen. — Und nun kommt wieder eine Schar von Poeten, die sich „vornehm" zurückziehen von der Welt, die in der Alltagsarbeit etwas Entweihendes für die Dichtung sehen, die sich berauschen in Schönheitsklängen und in Versbildern, und die Gedanken in Wortmusik wollen erklingen lassen und die Kunst nur pflegen wollen um der Kunst willen. — Der Kreislauf ist beendet.

Diesen Kreislauf zu schildern war der Zweck des vorliegenden Buches. Wenn es der Wahrheit entspricht, so muß es sich darstellen wie eine Geschichte

fortlaufender Zusammenscharungen und Gruppenbildungen. Nie hat das Vereinsleben eine solche Rolle in der Literatur gespielt wie in dieser Periode. Der mächtige Einfluß, den vorübergehend der Berliner Verein „Freie Bühne“ geübt hat, ist geschichtlich nur dann ganz verständlich, wenn man beachtet, wie beständig ihm Vereinsbildungen vorausgegangen waren und Vereinsbildungen folgten. Die ganze Zeit war beherrscht von dem Gedanken, daß auf diesem Wege eine Neubelebung der deutschen Literatur herbeigeführt werden könnte — und doch war es ein so gefährlicher Irrweg, denn nur freischaffende Individualitäten können wirklich große Künstler sein — frei vor allen Dingen von jedem einseitigen ästhetischen Dogma.

Und nie hat das ästhetische Dogma eine größere Rolle in der deutschen Literatur gespielt, als auch gerade wiederum in dem Zeitraume, den wir eben durchmaßen: Naturalismus, Symbolismus, Verismus, Phantastizismus, Impressionismus, Realismus, Neuidealismus, — wie flogen uns alle diese Ausdrücke gleich Granatsplittern um die Ohren, als wir diesen sonderbarsten aller Literaturkämpfe an uns vorüberziehen ließen. Wahrhaftig: es war das Zeitalter der . . ismen und der . . aner.

Und gerade das Ergebnis dieses Kampfes mußte darin bestehen, daß die letzten Aner die Nietzscheaner und der letzte Ismus der rücksichtslose Individualismus wurde. Auch dieses letzte Extrem muß nun wieder überwunden werden, ehe auf dem blutgetränkten Schlachtfelde die friedlichen Blumen der echten Dichtung wieder erblühen können. Das wäre das wertvollste Ergebnis dieser stürmischen Revolution, wenn man — und das wäre nun doch wirklich möglich! — nun endlich gelernt haben würde: Zusammenrottungen führen wohl zu vorübergehendem äußeren Erfolg, aber sie töten die Eigenart der Aufwärtsringenden und sie hemmen den ruhigen Fortschritt des Geisteslebens.

Individualitäten, einzelne für sich emporstrebende Menschen, sind auch aus diesem verheerenden Kampfe lebend zurückgeblieben. Das sehen wir auch deutlich in derjenigen Dichtungsgattung, die seit mehr als einem Jahrhundert im breitesten Strome daherrauscht: im Roman.

Es konnte nicht die Aufgabe dieses Buches sein, die Geschichte des deutschen Romans der letzten zwanzig Jahre erschöpfend zu behandeln. Nur wo er in die Wogen dieses Literaturkampfes bestimmend hineingezogen wurde, habe ich ihn in seinen charakteristischsten Vertretern berührt. Wir sahen da, wie auch der Roman von den verschiedenen ästhetischen Dogmen wechselnd beeinflußt, wie er naturalistisch, symbolistisch, salonmäßig zynisch wurde — und auch der Roman hat sich von all diesen Dogmen wieder befreit.

Aber was heißt der Roman? Gerade diese Dichtungsgattung kann nie so vollständig in ein Schema gezwängt werden, wie das Drama oder die Lyrik. Denn das Drama hat keinen Wert, wenn es nicht aufgeführt wird, und die Bühnenleiter folgen der Mode, weil der Mode auch die Theaterkasse folgt. Und der Lyriker, der in Deutschland überhaupt schwer einen Verleger findet, findet ihn noch am ehesten, wenn er ein Tagesschlagwort auf den Titel setzen kann. Aber

der Roman findet seine Leser und seine Käufer in den weitesten Schichten der Bevölkerung, und die Leihbibliotheken so gut, wie der Händler auf dem Eisenbahnhofe oder wie der Sortimenter, der sein Lager für Weihnachten „assortiert“ — wissen, daß sie manchen etwas bringen werden, wenn sie vieles bringen. Daher floß denn auch ein großer Strom der Romandichtung — der wertvollen sowohl, wie der wertlosen — unberührt um den ganzen Lärm des Kampfes, und mancher Wikkinger aus der Kriegszeit steuerte nachher langsam aber sicher sein gerettetes Boot in den großen Strom zurück.

Es kann nun natürlich auch nicht meine Aufgabe sein, am Schlusse meiner Darstellung des ganzen Kampfes nun auch noch den ganzen Roman der Gegenwart zu schildern. Ich müßte die Anzahl der bisher bedruckten Blätter dann, statt sie jetzt zielbewußt abzuschließen, um das Doppelte vermehren.



Georg Frhr. v. Ompteda

Will man aber eine allgemeine Charakteristik des „Neuen Romans“ in seiner Gesamtheit geben, so kann man sagen: Er hat sich verinnerlicht, obwohl der Naturalismus ihn vorübergehend veräußerlichen wollte. Anstelle der reichen äußeren Handlung ist die feinsinnige Schilderung seelischer Entwicklung getreten. Auch die Spannung sucht der literarische Roman jetzt weniger als je in der zermalmenden Wucht der äußeren Verhältnisse — wie der soziale Roman es tat — sondern mehr in dem lückenlos fesselnden Aufbau eines menschlichen Charakters: wie es einst schon der Werther-Dichter anbahnte im Gegensatze zu seinen deutschen Vorgängern. Freilich — eins hat das in der neueren Dichtung zur Folge gehabt. Es gilt nicht mehr Wilhelm von Schlegels Grundsatz, daß das erste Erfordernis für einen Roman ein bedeutendes Menschenleben sei. Im Gegenteil: gerade darin sucht man vielfach die Kunst, auch den Durchschnittsmenschen interessant zu machen durch vollständige Enthüllung seiner geheimsten Seelenregungen nach dem Grundsatze, daß für den Menschen nichts interessanter sein könne, als der Mensch. Nicht mehr die Helden, wie bei Walther Scott, nicht mehr die Originale wie bei Dickens, nein: die schlichten Menschen stehen im Vordergrunde der Romanerzählung. Zu einer wirklichen Kunst brachte es auf diesem Gebiete von den Neuesten namentlich Georg von Ompteda, dessen literarische Anfänge mit seinen „Freilichtbildern“ in die Zeit der Gründung der Münchener Gesellschaft für Modernes Leben fallen. Als ein ehemaliger Offizier nahm er sich die



Sophie Junghans

Schilderung seines einstigen Standes zu seinem besonderen Bereich, und nachdem er mit seinen knapp und kernig erzählten „Drohnen" und mit seiner lebensvollen Schilderung „Unser Regiment" sich glänzend eingeführt hatte, erreichte er nach einigen, wenig erfreulichen, pikanten Abschweifungen den Höhepunkt seines Könnens in „Sylvester von Geyer", der dichterischen Lebensgeschichte eines sächsischen Offiziers, die er völlig zutreffend als ein „Menschenleben" bezeichnet. — Von anderen jüngeren Kräften seien noch genannt Wilhelm von Polenz, der in seinem etwas breiten Religionsromane: „Der Pfarrer von Breitendorf", und der humorvoll veranlagte Wilhelm Hegeler, der in seiner „Mutter Bertha" sein Bestes leistete, während Peter Altenbergs „Wie ich es sehe" — sonderbare Abwege sucht. Auch die Kämpen aus der Revolution schreiben natürlich rüstig weiter. Ernst von Wolzogen tummelt wahllos sein humoristisches Roß und reitet immer mehr in das Gebiet des prickelnd Pikanten hinüber. Dem Ich-Kultus huldigte er in seinem Ecce ego! Die Emanzipierten verspottete er in seinem „Dritten Geschlecht". Max Kretzer zeigte sich in dem „Gesicht Christi" von der erwachenden religiösen Strömung weihevoll berührt. Hans Land, der seine besten Skizzen unter dem Titel „Sünden" gesammelt hatte, überraschte mit einem geschichtlichen Spartacusroman voll packender Poesie „Von zwei Erlösern". Kirchbach zeigte sich als Realist im „Leben auf der Walze" und als geistreicher Denker mit eigenartiger Weltanschauung in „Weltfahrer". — Jacobowski bot einen „Werther, der Jude" dar usw. Anton

und Karl von Perfall, Hans und Fedor von Zobeltitz, Eduard Bertz u. a. suchen das moderne Leben überall zu fassen, während J. C. Heer und Rudolf Stratz gleich Ganghofer wesentlich die Naturschilderung in ihren Romanen pflegen. Wie wenig aber jemand noch Lust hat, sich in irgend ein ästhetisches Dogma einzwängen zu lassen, das zeigte sich, als der Verleger Storm im Jahre 1894 einen Verein für freies Schrifttum gründete und darin veröffentlichte: einen symbolischen Roman von Conrad („In purpurner Finsternis"), einen historischen von Konrad Alberti („Die Rose von Hildesheim"), einen spiritistischen von Gumppenberg („Der fünfte Prophet"), einen humoristischen von Bierbaum („Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer"), einen realistischen von Gustav Falke („Landen und Stranden"), einen tendenziösen von Oscar Mysing („Die Bildungsmüden"), Bearbeitung von Carl Schneidt, dem geistreichen Spottvogelredakteur (nach Valles humorvollem „Vingtras' junge Leiden"), einen phantastischen von Paul Scheerbart („Tarub, Bagdads berühmte Köchin") und einen satirischen von mir („Die Aktien des Glücks").

Trotz alledem kann man noch eine Gruppe von Romanen unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zusammenfassen: das sind diejenigen der neuen Frauengeneration. Nicht als ob sie ihres Geschlechtes wegen von den männlichen Dichtern getrennt werden sollten. Im Gegenteil sahen wir ja, wie im Drama und in der Lyrik die Frauen sich zwanglos den verschiedenen Dichtungsströmungen anschlossen, in denen ihre männlichen Genossen den Ton angegeben hatten. Im geraden Gegensatze dazu aber wurden im Romane die Frauen in den neunziger Jahren selbst die Angeberinnen eines neuen Tones. Und das ging sehr natürlich zu.

Der Naturalismus hatte das Bestreben geweckt, neue Lebensverhältnisse durch dichterische Darstellung aufzudecken: dabei war auch die moderne Frau „entdeckt" worden. Wer aber konnte diese besser kennen als die Frauen selbst? Nun hatte sich aus dem naturalistischen der Seelenroman entwickelt: wer konnte hier besser zu Hause sein als wiederum die Frau selbst? Zudem hatten die Frauen für sich eine soziale Aufgabe zu lösen in der modernen Frauenbewegung, und während der soziale Roman bei den Männern langsam in den Hintergrund trat, mußten die Frauen naturgemäß ihm von ihrem Standpunkte aus ein neues Leben einblasen. Und da der weibliche Geist von vornherein das Einzelne schärfer ins Auge faßt, und statt des großen Überblicks über das Ganze die Teile und die Teilchen schneller erfaßt, so eignete sich für die moderne Spielart des Romans — mit seiner feinen Filigranarbeit und dem Sekundenstil seiner Seelenbeobachtung — gerade die Dichterin. So ist die neue Gruppe der Frauenromane wohl aus dem jüngsten Deutschland hervorgegangen, aber auch sie schließt nicht ab mit dem Ende der naturalistischen Revolution, sondern auch sie hebt dort eigentlich erst an. Auch ihre erschöpfende Behandlung gehört daher nicht an den Schluß dieser meiner Darstellung, sondern auch sie verlangt eine Darstellung für sich, und die könnte nur gelingen im Zusammenhange mit einer eingehenden Schilderung der modernen Frauenbewegung. Hier also nur einige allgemeine Umrisse.

Noch gilt Frau Ebner-Eschenbach als die erste, denn mit ihren Erzählungen: „Das Gemeindekind", „Unsühnbar" (1891) und „Glaubenslos" (1893) hatte sie sich auf der Höhe ihrer herben, starken Kunst erhalten. Emilie Mataja (Emil Marriot) ist noch immer am größten in der Schilderung religiöser Seelenkämpfe. Neben ihr ist eine Reihe von Novellistinnen erstanden, die mit scharfem Realismus der Beobachtung besonders die Landschaft ihrer Heimat in ihren Erzählungen hervortreten lassen. So schreibt die Badenserin Hermine Villinger (geboren zu Karlsruhe am 6. Februar 1849) mit Vorliebe aus ihrer schönen Heimat am Fuße des Schwarzwaldes, wobei sie besonders das Kleinleben berücksichtigt und in Schulmädchen- und Bauerngeschichten eine scharfe Beobachtungsgabe beweist. Und während ihre württembergische Genossin, die uns schon als Lyrikerin bekannt gewordene Isolde Kurz, mit ihrer regen Phantasie am liebsten in Italien weilt, läßt die Hamburgerin Ilse Frapan (geboren am 3. Februar 1852) die Welt „zwischen Elbe und Alster", in der sie heimisch ist, „Zu Wasser und zu Lande" lebensvoll erstehen, und ihre „Querköpfe" (1895) sind echte hamburger Originale. Eine ganz andere Landschaft, die bisher der Dichtung ganz fern gelegen hatte, führte das frische Talent von Clara Viebig (vermählt mit dem Verlagsbuchhändler Cohn) in die Dichtung ein. Als eine geborene Triererin hat sie „Die Kinder der Eifel" literaturfähig gemacht, und wenn ihre Schauspiele „Barbara Holzer" und „Pharisäer" auch noch zu keinen Bühnenerfolgen führten, so hat ihr Künstlerroman „Es lebe die Kunst" und vor allem die kecke Lebensfrische ihres „Weiberdorfs" (1900) ihr einen der ersten Plätze unter diesen modernsten Schriftstellerinnen verschafft. — Die holsteinische Ebene, der Duft der Heide und die geschichtliche Überlieferung des jetzt wieder deutschen Dänenlandes von Hamburg bis zur schleswigschen Grenze findet treue Naturtöne in den Schöpfungen von Charlotte Niese (geb. zu Burg a. F.).


Ilse Frapan

Ist es bei diesen Schriftstellerinnen wesentlich ein landschaftlich ethnographischer

Realismus, der das „Moderne" in ihren Erzählungen ausmacht, so erscheinen andere wesentlich als Vorkämpferinnen ihres Geschlechts. Eine Tat in dieser Hinsicht vollbrachte Gabriele Reuter in ihrem mit Recht so schnell berühmt gewordenen Roman „Aus guter Familie", in dem die Leidensgeschichte eines jungen Mädchens der sogenannten besseren Stände geschildert wird, das für alles andere erzogen worden ist: nur nicht für den Kampf mit dem Leben (1895); und dieser Aufruf zur verständigeren Handhabung der Erziehung des weiblichen Geschlechts findet ein Gegenstück in ihrem neueren Romane „Frau Bürgelin und ihre Söhne", in dem eine erziehende Mutter die Heldin ist. — Helene Böhlau (Frau al Raschid Bey) führte sich gleichfalls als Realistin ein mit ihren „Ratsmädelgeschichten" (1888), denen sie mehrere Fortsetzungen folgen ließ; und ihre scharfe, ja krasse Kritik an der modernen Frau und ihrem Bildungsstande erreichte den Höhepunkt in ihrem Buch „Das Halbtier" (1899). — Daß übrigens diese kritischen Naturalistinnen von jenen Landschaftsschilderinnen durchaus nicht grundsätzlich getrennt sind, das bezeugt als eins von vielen Beispielen Ilse Frapans: „Wir Frauen haben kein Vaterland". — Wie sehr aber auch bei einer Frau der Naturalismus der Schilderung alles Maß und alle Grenzen übersteigen kann, das beweist die junge Helene von Mombart, die sich Hans von Kahlenberg nennt (geboren zu Heiligenstadt am 23. Februar 1870), die Verfasserin z. B. von „Die Familie von Barchwitz" und „Nixchen" (1899). Auch E. Vely, Elsbeth Meyer-Förster, Dora Duncker, Anny Bock ringen nach modernen Zielen und von jüngerem Nachwuchs sind u. a.


Elsbeth Meyer-Förster

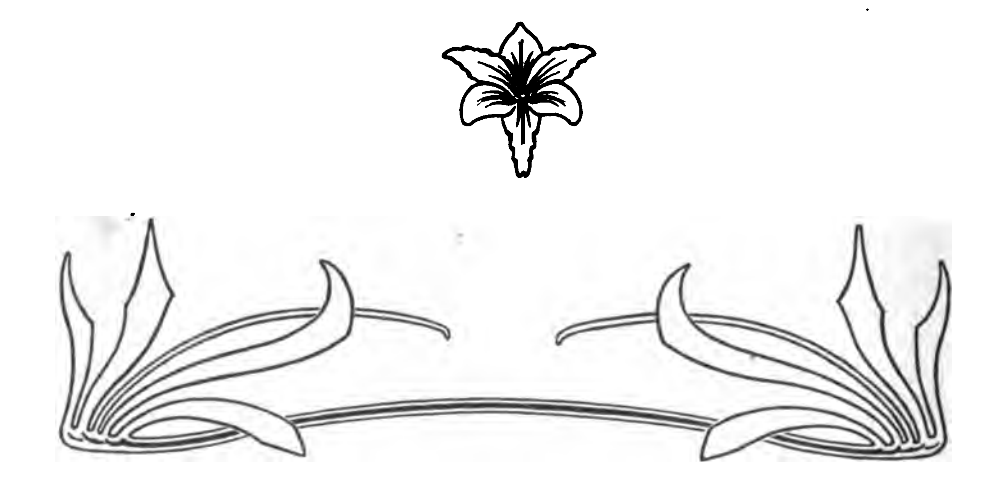
zu erwähnen Emmy von Egidy, Anna Behnisch, Emma Böhmer usw. Als völlig selbständig jedoch und nur in gutem Sinne als eine Schülerin Gottfried Kellers bewährte sich Ricarda Huch (Frau Ceconi) in ihrem rein menschlich-schönen Buche: Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem „Jüngeren".

Doch genug! Nur allgemeine Umrisse sollten hier geboten werden und einige Namen zur Stichprobe.

Auch an neuen journalistischen Gruppenbildungen fehlt es nicht. Als eigentliches Organ der Jüngstdeutschen hat sich vor einigen Jahren „Die Jugend" aufgetan, sich aber von den Extremen ferngehalten, die im „Simplizissimus" und in Bierbaums neuester barokker Gründung der Zeitschrift „Die Insel" sich wunderlich und unerfreulich auswachsen. Gegenüber den ewigen Sonderbündeleien schuf Grotthuß in seinem „Türmer" eine Zeitschrift, die sich freihalten will von allen Schlagworten, und Lienhard erstrebt eine künftige Heimatkunst in seiner „Heimat".

Alles dies beweist, daß die Anregungen des literarischen Krieges noch fortdauern, und niemand kann wissen, zu welchen neuen Spaltungen und Spannungen, Gruppierungen und Richtungen die literarische Folgezeit noch führen mag. Prophezeien soll und kann man nicht über die literarische Zukunft, aber ein Wunsch steht jedem frei, und so möchte ich denn mit einem solchen diese Darstellung schließen:

Möchte die nächste Zukunft der deutschen Dichtung nicht von Schulen und Richtungen, sondern von einzeln für sich dastehenden, groß und frei schaffenden Persönlichkeiten beeinflußt werden; und möchten sich diese dessen bewußt sein, daß alle echte Kunst ihre älteste Lehrmeisterin in der Natur sieht, daß sie aber nicht bei der schülerhaft knechtischen Nachahmung stehen bleibt, sondern daß sie die aufgefundene Wahrheit mit der Schönheit der Form versöhnt, durch die Größe des selbständigen Gedankens vertieft und ihr die Weihe gibt durch die Erfüllung mit sittlicher Kraft.





Namen- und Sachregister.

Die Zahlen bedeuten die Seiten.

A.

B.

C.

G.

J.

M.

T.

V.

